محمّد عدناني

قضايا نقديّة وبلاغيّة في الغزل العذريّ



كنوز المعرفة

قضايا نقدية وبلاغية
في الغزل العذري

محمّد عدناني

قضايا نقدية وبلاغية في الغزل العذري

كنوز المعرفة

قضايا نقديّة وبلاغيّة في الغزل العذريّ
تأليف: محمّد عدناني
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنيّة الأردنيّة: 2020/12/5360
ردمك: ISBN: 978 9957 74 926 2
الطبعة الأولى: 2021م/ 1442هـ

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمّان - الأردن

عمّان: وسط البلد - ش. الملك حسين
مقابل بنك الإسكان
هاتف Tel: 00962 6 4655877
خلوي: Mobile: 00962 79 5525 494

Dar Kunouz Al-Marefa
for Publishing & Distribution
Amman - Jordan
E-mail: dar_konoz@yahoo.com
www.darkonoz.com

تصميم الغلاف والإشراف الفنيّ: محمد أيوب
mohd.ayyoub@hotmail.com

الإهداء

إلى غير الـمُنصَفين من المبدعين والعشاق

مدخل

١. الشعر والسياق

إذا كانت القبيلة، عهد الجاهلية، تُقيم الوَلائِم وتصنع الأعراس احتفاء بنبوغ أحد الشعراء فيها؛ فلأنها تُدْرِك جيدا ما لهذا النبوغ من أفضال؛ إذ كانت أقْدارُ القبائل تُقاسُ بأَقْدار شعرائها.

وقد حفظت الذاكرة الشعرية ديوانا عربيا فيه من إفصاح الشاعر عن ذاته ورغباتها قَدْرَ ما فيه من الإفصاح عن صوت جماعته ومطالبها، وفيه من الْتِفافِ هذا الشاعر حول ذاته نظيرَ ما فيه من إسقاطات المحيط.

إن اختلاء الشعراء بذواتهم لا يعني انقطاعهم المطلق إلى همومهم، وتجاهل قضايا الآخرين(١)، فمصير الذات مُعَلَّقٌ بمصير الجماعة زمن كان الشاعر صوتَ نفسه وصوت غيره ممن تجمعه وإياهم قَرابةُ دَمٍ، أو انتماء جُغْرافي، أو آصِرَة عِرْقية(٢).

لكل ذلك يجد القارئ في الديوان الشعري العربي أن تَعَلُّقَ الذات الشاعرة بقضايا الحب والجمال والسعادة يوازيه سعي حثيث لإدراك السيادة والمكانة الرفيعة، لتحصين نفسه وقومه من سلطة الآخرين.

---

(١) نمثل لذلك بالشعراء الصعاليك الذين راهنوا على ذواتهم، فَعَلَا صوت هذه الذات، غير أنهم لم يتخلوا عن الآخرين، لا سيما الفئة المحرومة، فقد كانوا صوتهم المكتوم.

(٢) يكفي أن نُذَكِّر هنا بالمناظرة الشعرية الشهيرة التي كانت بين عمرُو بن كلثوم والحارثِ بن حلِّزَة، اللذين دافعا عن قبيلتيهما بَكْر وتَغْلِب إبَّان حرب الباسوس. ونُذَكِّر أيضا بالرسالة الشعرية التي كانت عبارة عن صرخة قومية قَدَّمَ على إثرها لَقِيط الإيَادي حياته فدية لإنقاذ قومه من كِسرى. يُنْظَر كتاب «حب وبطولة» لسليمان العيسى. ص٨٧.

ولا يرتبط تَوَزُّعُ الشاعر بين ذاته والجماعة بزمن من الأزمان، فهو أمر ثابت بمظاهر مختلفة تميل فيها مؤشرات هيمنة جانب على آخر بحسب حاجات كل منهما. فطبيعة حضور الذات في الجاهلية مختلِف عن طبيعة حضورها في العصور الإسلامية، وهو حضور بمستويات متعددة.

إن أفول الجاهلية وظهور الإسلام وازاه توسُّع لمفهوم الآخر، واختزالٌ لمفهوم الذات؛ حيث بدأ صوتها يَضْمُر في القصائد فاسِحا المجال لصوت الجماعة إيذانا بِتَشَكُّلِ الأمة بدلا عن القبيلة.

غير أن ذلك لم يَدُمْ طويلا، فمع ظهور الأُمويين وبَسْطِ سيطرتهم على كافة المسلمين بوسائل أَزْعَجَتِ الكثير منهم، سينهار هذا التعاقد مع الجماعة بمفهوم الأمة، وتعود الذات، وإن بشكل مُوَسَّع، إلى لعب دورها في توجيه الشعر. وسيعود الشعراء إلى تمثيل صوت جماعاتهم بعد أن كانت هذه المهمة مَوْكُولَة للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، والخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم.

لقد كان العصر الأموي عصرَ سياسةٍ بامتياز، فيه تشكلت الأحزاب السياسية وعَلاَ صوت المعارضين لحكم الأمويين مقابل الأصوات المُبارِكَة لتشكل هذه السلطة الجديدة. وقد انطبع هذا الصراع على القول الشعري من خلال ما يُعْرَفُ بمدرسة «النقائض»، حتى إن كل قِيَمِ المجتمع الأموي كادت أن تَصْطَبِغَ بصِبْغَة التَّحَزُّبِ التي غَصَّ بها ديوان الشعر في هذا العصر من خلال أعلامٍ مُفْلِقِين كَجَرير والفرزدق والكُمَيْت والأَخْطَل، ومن سبح في فلكهم ممن لم تحفظْ الذاكرة الشعرية أسماءهم وأشعارهم.

ويجزم الكثير من الدارسين أن هذا العصر «كاد يضيع ضَيْعَةً أبدية بعد أن قَضَتْ مَكايدُ السياسة بِتَبْديد ما ظهر فيه من أَثَرِ العقول»(١).

كما تُقَدِّم الكثير من الدراسات هذا العصر في صورتين متباينتين؛ فإذا كان الأمويون قد حرصوا على إكمال المشروع الإسلامي بمزيد من التوسع وإخضاع البلدان، فإنهم لم يكونوا في مَنأىً عن الاضطرابات الداخلية المتلاحقة؛ إذ لم يعرف

---

(١) مقدمة ديوان مجنون ليلى. تحقيق جلال الدين الحلبي.

هذا العصر الاستقرار الكامل الذي أعقب مرحلة التأسيس الأولى للأمة الإسلامية في عهد بعض الخلفاء. ولا يبدو الأمر مفاجئا إذا ما علمنا أن انتهاء الحكم إلى بني أمية لم يكن اختيارا أجمع عليه المسلمون احتكاما إلى مبدإ الشُّورى، بل كان نهاية، غير متوقعة للكثيرين، لأخطر الأحداث السياسية التي عَصَفَت بخليفتين من خلفاء المسلمين «عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب» رضي الله عنهما، وكثير من الصحابة وفقهاء وعلماء الأمة، وثَبَّتَتْ أول خليفة أموي «معاوية بن أبي سفيان»، الذي سيحول نظام الحكم من الشورى إلى الوراثة.

فكان من الطبيعي أن يكون هذا العصر عصر تصفيةِ الحسابات أكثر منه عصر أمن وأمان؛ إذ ظل الأمويون مُتَوَجِّسِين من باقي الطوائف المسلمة. وربما كان ذلك سببا كافيا ليعمل هؤلاء على تحصين أنفسهم في الحكم بانتهاج سياسة فيها من الإقصاء أكثر ما فيها من الإدماج، وفيها من التجاهل أكثر ما فيها من الاعتراف بحق الآخرين ضمن دولة يُفْتَرَض أن تقوم على العدل والمساواة.

ومن مظاهر هذا التحصين حرص الأمويين على تجميع كل السُّلَط في أيديهم، سياسية كانت أم اقتصادية.

لقد كان لنقل مركز الحكم من الحجاز إلى الشام انعكاساته الكبيرة على المسلمين الذين استأنسوا بحكم مكة والمدينة، واطمأنت نفوسهم لِرِجالاتِها، كما كان لتجميع مصادر المال في يد الأمويين أثره البليغ على الحِجازِيِّين بشكل خاص.

وقد عكست القصيدة الأموية كل هذه التحولات سواء في أغراضها وأشكالها القديمة، أو في ما اسْتُحْدِثَ من أشكال جديدة كمدرسة النقائض والغزل بنوعيه الكبيرين؛ قال مأمون الجَنَّان مُبْرِزا تأثير هذه الأحداث في القصيدة الأموية: «وإذا أخذنا ننظر في حياة الشعراء لهذا العصر وجدنا للاقتصاد أثره العميق في اتجاهاتهم، فقد ارتفع صوت المال في القصيدة الأموية واحتل جوانب غير قليلة منها»(١).

---

(١) مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة. ص١٧-١٨.

فـهل المقـصـود هنـا هو المدح نـظرا لارتبـاطه بـالعطـايا والولاء، أم أن الأمـر شامل لكل الأغراض والفنون؟ وما مقام الغزل في هذه العلاقات الجديدة؟.

تُطِلُّ علينا الكثير من الدراسـات بتفسيرات مختلفة لتحليل الظاهرة الشعرية في ارتباطها بـالوضع السياسي والظرف التاريخي الجديد، وتؤكد استجابتها لكل هذه التحولات، حتى الغزل الذي كـان يُعْنَى بقضايا الذات في علاقة خاصة جدا تغيَّـر مسـاره، بل شـهد ولادَةً جـديدة لتكون نَواةً لمدرسـة غـزلية غيـر مـألوفة في الأزمنة الشعرية السابقة.

لقـد كـان من نتـائج هذا التـحول ظهـور غـزل جـديد، غيـر مُـفـارِق من حـيث طبيعتُه لغزل الجاهليين، ولكنه بخصـائص مُميَّزة، لا سيمـا الغزل العـذري الذي شاع بصـورة لافتـة للأنظار. يختـزل عبـد القادر القط أسباب نشـأة هذا اللون من الغزل في قوله: «وخلاصـة القول في نشـأة الشعر العذري أن هنـاك أسبـابا كثيرة تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفـريدة في العصـر الأموي، منهـا أسباب دينية وخُلُقيـة طبعت البيئة جميعهـا (...)، ومنهـا أسـباب سيـاسيـة(...)، ومنها أسبـاب اجتماعية (...)، أمـا السـبب الأخير، فتلك النَّقْلَة الحضـارية الكبيرة من البَداوَة إلى الحضارة»(١).

فـإذا كانت الأسبـاب الدينيـة والاجتماعيـة مفهومـة من خـلال عمل الشـعراء على تجـاوز كل مـا من شـأنه مُخـالَفـة الدين، ومخـالفـة أعـراف وتقـاليـد المجتمـع العربي، فـإن الأسبـاب السيـاسيـة كانـت مَدار بحـوث ودراسـات ذهبت مـذاهب شَتَّى في تأويل العلاقـة بين ظهور هذا اللون من الغـزل والأوضاع السيـاسية في العصـر الأموي.

وقـد اتجهت هذه البـحوث وجهـة تكـاد تكون واحـدة في تفسيـر هذه العـلاقـة باليـأس والحرمـان، اللذين داخَـلا الحِجازِيِّين بعد انتقـال السلطة ومـركزها إلى

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي. ص١٣٠-١٣١.

الشام، مُتَّخِذَةً من أشعار شعرائها الدليل على رُجْحان هذه العلاقة، كشعر المجنون وجميل وغيرهما[1].

والواقع أن المجنون واحد من شعراء مدرسة شعرية مُمَيَّزَة في تاريخ الشعر العربي القديم، أصولُها نابعة من العصر الجاهلي، ونشأتُها الحقيقية واكتمال هُويتِها كان في أواخر عصر الخلفاء مع عُرْوَة بن حِزام، وبداية العصر الأموي الذي ترعْرعَت داخله لِتَشيخَ وتَهْرَمَ بانتهائه، وقد كان كُثَيِّرُ عزة، وبدرجة أقَلّ ذو الرُّمَّة، آخر علامة من علامات هذه المدرسة، وإن لم يكن شعرهما مُنحصرا في الغزل العذري، وإنما امتد إلى المديح والهجاء... عكس رواد المدرسة، الذين أخلصوا في نظمهم لهذا اللون، ولم يتعدَّوْه إلى غيره.

إن نهاية هذه المدرسة تُذَكِّرُ بأصولها من حيث المزاوجة بين النظم في أغراض مختلفة إلى جانب الغزل العذري؛ حيث تعددت أغراض كُثَيِّر عَزَّة والمُرَقِّش وعبد الله بن العَجْلان وذي الرمة وغيرهم...

وهكذا، فإن استهلاك العصر الأموي لن يكون من زاوية واحدة «سياسية»، بل من زاوية ألَذّ وأشْهَى، بعيدةِ المَنْزَع عن المشهد السياسي، شديدةِ الالتصاق بالوجدان. وهي زاوية أقرب إلى الطِّباع البشرية، بالرغم من أنها ليست أقل تعقدا من الحقل السياسي، الذي كان إطارا عاما لهذا الشعر كما أشرنا إلى ذلك.

ومما لا شك فيه أن تَعَقُّدَ ظاهرة الغزل العذري، نابع من عمق الصِّلاتِ التي تَنْتُج عن سبيل المودة والتعلُّق بين الرجل والمرأة. وفي تراثنا الأدبي صفحات نَضيرَة لإبراز أوجه ذلك.

إن الحديث عن الغزل في العصر الأموي لا يستقيم دون ربطه بأصوله الجاهلية مهما كان حجم الاختلاف بين الدارسين حول مقدار وحدود هذا الربط؛ إذ من الطبيعي أن ينتسب هذا الغزل، ولو بمقدار، إلى الشعر الجاهلي

---

(١) ذهب هذا المذهب كثير من الدارسين العرب والغربيين كفاديه، إضافة إلى طه حسين. وقد وسع في هذا المذهب الطاهر لبيب. وسنخصص القسم الأول لمناقشة آراء كل هؤلاء.

الذي اعْتُبِر، ولا يزال، هو المركز الذي يدور حوله الشعر العربي.

إن إنصاف الظاهرة الشعرية الغزلية «العذرية خصوصا» يقتضي منا تجاوز التَّأْويلات الرابطة بينها وبين الواقع السياسي والديني والاجتماعي، والظَّرف التاريخي الذي وُلِدَتْ فيه، إلى النظر إليها إبداعا شعريا يقوم على عاطفة مَشْبوبَةٍ صُوِّرَت بِلُغَةٍ شعرية فيها من الإبداع ما يُعَدّ استمرارا للإبداع العربي القديم من جهة، وما يعَدُّ ابتكارا جديدا من إبداع شعراء هذه المدرسة من جهة ثانية؛ ولأجل إبراز كل القضايا البلاغية والنقدية المتعلقة بهذه المدرسة نعقد هذه الدراسة.

٢. الغزل العذري: عَراقَةُ شِعرٍ وحداثة قضايا بلاغية ونقدية

ليس الغزل طارئا في ثقافة العرب، بل في ثقافة البشرية. إنه أعرق أنواع التعبير عن العلاقة الإنسانية بين الجنسين. فـ «أقدم نص أدبي في العالم هو «أُخْذَةُ كِشْ»، وهو عبارة عن تعويذة لاستمالة قلب امرأة من «كِشْ»، إحدى أعرق مدن العراق»(١).

هو تعبير طبيعي إذن، غير محكوم بزمان أو مكان، إلا أنه متطور ومختلف، بتطور الأزمنة واختلاف الأمكنة، وله مظاهر شتى، أبرزها ما أبدعه الشعراء في ثقافات متعددة، ومنها الثقافة العربية. فمنذ الجاهلية والتعبير عن العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة مقدم على غيره من التعابير، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالشعر. فقمة الهرم في بنية القصيدة العربية محجوز ضرورة ووجوبا للغزل، لا ينازعه منازع، حتى وإن كانت القصيدة منظومة لأجل أغراض أخرى. ولا يشكل على قارئ الشعر العربي القديم هذا الاحتفاء بالغزل في مطالع القصائد، كما لا يشكل عليه تشديد النقاد على إيلاء هذه المشاعر الأهمية القصوى في المُفتتحات. وغير خاف المقام المعتبر للغزل في النموذج القتيبي،

---

(١) سراتة البشير، أُخْذَةُ كِشْ: أقدم نص أدبي في العالم، المجلة العربية، الرياض، العدد ٤٣٠/ أكتوبر ٢٠١٢م. ص١٦.

الذي وضعه لقصيدة المدح، حين قال: «سمعتُ بعض أهل الأدب يَذْكُرُ أن مُقَصِّدَ القَصيدِ إنما ابتدأ فيها بِذِكْرِ الديار والدِّمَنِ والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرَّبْعَ واستَوقَفَ الرفيق؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظَّاعنين...، ثم وَصَلَ ذلك بالنَّسيب، فَشَكا شِدَّةَ الشوق، وأَلَمَ الوَجْد والفراق، وفَرْطَ الصَّبابَةِ؛ لِيُميلَ نحوه القلوب، ويَصْرِفَ إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيبَ قريبٌ من النفوس لائِطٌ بالقلوب (...). فإذا علم أنه قد اسْتَوْثَقَ من الإصغاء إليه والاستماع له، عَقَّبَ بإيجاب الحُقوق؛ فرحل في شعره، وشكا النَّصَبَ والسهر، وسُرَى الليل، وحَرَّ الهجيرِ، وإِنْضاءَ الراحلة والبعير»[1].

وقد ظل هذا النموذج منهجا للشعراء، لا يحيدون عنه ما داموا ينظمون، إلا نادرا. وظل شعر الغزل لائطا بالقصائد كما كان ولا يزال لائطا بالقلوب، حتى استأثر بقصائد طوال خالصة للتعبير عن مشاعر العشق، أو المغامرات الجسدية بين الرجل والمرأة، لا سيما في العصر الأموي الذي شهد ولادة حقيقية لمدرسة مستقلة بذاتها، أمكن تسميتها: مدرسة الغزل؛ لأنها تمتلك كل مقومات المدرسة، سواء تعلق الأمر بالغزل العذري، العفيف، الروحي... أم المادي، الحسي، التحقيقي...[2].

إن عراقة شعر الغزل، ناتجة عن انسجامه مع نوازع النفس البشرية، إلا أن ذلك لا يعني أن أنه منسجم دائما مع ذائقة ومستويات تلقي كل الناس له، وأعراف الكتابة في كل العصور... ومن هنا تولدت الكثير من القضايا النقدية والبلاغية، الناتجة عن النظر في النص الشعري الغزلي بعيون موجهة بأذواق ومرجعيات متعددة، تنازعها التوافق بالقدر نفسه الذي تنازعها الاختلاف حول هذا الشعر.

وإذا كنا قد حاولنا في كتابنا: «في بلاغة الغزل العذري: بحث في المكونات

---

(١) الشعر والشعراء. ص٢٠.

(٢) هذه إحدى أهم القضايا التي سنقف عندها بتفصيل.

الفنية للنص»[١] الإجابة عن سؤال جوهري متعلق ببعض الجوانب الفنية للنص الغزلي العذري، وناقشنا قضية كبرى من قضايا هذا الغزل، مرتبطة بالكثافة البلاغية، مستخلصين، من تحليلنا النصي لأشعار الجاهليين والأمويين في هذا الباب، أن الغزل العذري شعر تصويري بامتياز، لا تخرج فيه الصورة الشعرية التي هي مركز البلاغة «عن الصورة الشعرية في غيره من الأغراض، لا من حيث مقوماتها (التشبيه، المجاز، الاستعارة، الكناية، التمثيل...)، ولا من حيث طبيعتها (التفات الشعراء إلى الطبيعة وتوظيفها في الصورة الشعرية).

غير أنها صورة مُميَّزة جدا نظرا لِغِناها ولبراعة الشعراء في استثمارها لبناء معانيهم الشعرية؛ إذ كان بحثنا هذا مناسبة لإبراز ثَراء النص الغزلي من حيث الصورة الشعرية الخارقة، وهو أمر مفاجئ نظرا لما ترسخ في الأذهان من أن الغزل لا يرقى في هذا الجانب إلى أغراض أخرى، وربما كان إهمال اللغويين والبلاغيين له عاملا في إيمان الناس بأن احتفال النص الغزلي بعناصر البيان والبديع وغيرهما لا يرقى إلى المستوى المطلوب.

إنها دعوة مسنودة بالحجة لمُراجعة هذا الإيمان الظالم للغزل الذي يفوق، من حيث مُكوناتُه البلاغية، الكثير من الأغراض الأخرى، ففيه من الصور البلاغية ما يجعل تصنيفه في الصدارة أمرا بعيدا عن المبالغة، قريبا إلى الموضوعية، سواء تعلق الأمر بكثافة الصور في النص أو فَرادتها. ولعل غِناها نابع من عمق الإحساس بالألم وشدة التعلق بالأمل، بل إن فَرادَتَها صورة من فَرادة هذه العلاقة الغريبة بين جِنْسَيِّ الأنثى والذَّكر، التي لا تُدْرَكُ أحيانا إلا من باب الإيمان بإمكانية تَحَقُّق العَجائبي في العلاقات الإنسانية المتعددة»[٢].

إذا كان الأَمر كذلك، فإننا في كتابنا هذا سنلتفت إلى قضايا نقدية وبلاغية مُتَمِّمةٍ لما سبق الوقوف عنده، وهي قضايا، وإن بدت نظرية في القسم الأول من هذا الكتاب، فإنها غير معزولة عن البعد التطبيقي، وإنما مستخلصة من صميم

---

(١) صدر عن: دار كنوز المعرفة، الأردن، ط١/ ٢٠١٧م.

(٢) في بلاغة الغزل العذري، ص٣٦٥.

التحليل النصي، فلا اعتبار لأي قضية ما لم تكن نتيجة لفرك النص. بل إن النزوع الدائم إلى النص ليكون مهدا ومرجعا للقضايا، سيظل ماثلا ومؤطرا لعملنا، ليس فقط من خلال جلب النماذج والأمثلة الموضحة، وإنما من خلال إخضاع القصائد والمقطعات والأبيات المنفرد لمزيد من التحليل والمناقشة لتجلية الأمور عن بينة ودليل، بعيدا عن الاستهواء الذي ميز الكثير من الدراسات. وهو ما سيتضح بجلاء في القسم الثاني، الذي سنحاول فيه معرفة طبيعة انعكاس الرحلة التي قطعها النص الشعري الغزلي العذري من الأصول إلى الامتداد، وذلك من خلال مفهوم نقدي بلاغي هام جدا: التناص.

إن قضايا مثل: مركزية وهامشية الغزل العذري، وتنويعات الغزل، وموضوعاته.. لم تكن لتنسينا التطرق إلى قضايا أخرى، متصلة بالمفاهيم، كـ«الغنائية»، و«العذرية» نفسها. فالشائع بين الدارسين حول هذه القضايا، والمفاهيم التي يتم التعبير بها عن ذلك، ليس دقيقا في كل الحالات؛ لذلك بدا لنا أنه من الضروري الخوض في كل ذلك لنقدم للقارئ تصورا كاملا، لا يقطع الطريق على غيره، وإنما يعدل فيه، ويصوب ما اعتوره من الخلل، ويكون مهادا لغيره من الكلام.

لأجل ذلك، قسمنا هذا الكتاب إلى قسمين يؤديان إلى بعضهما البعض، سواء في تطارح القضايا النظرية والتطبيقية، أو في تكاملهما وتعاضدهما. وهما على الشكل الآتي:

القسم الأول: الغزل عند العرب.

كان هذا القسم مناسبة لمعالجة عدة قضايا متصلة بمقام الغزل في نظام أغراض الشعر العربي القديم، والتمييز في هذا الغزل بين مختلف الأنواع الشعرية، فالتَّعَرُّفُ على أهم موضوعاته، سواء التي لها علاقة بذات الشاعر أو المحبوبة. بل إن هذا القسم كان مناسبة للحديث عن الطبيعة الغنائية للغزل من خلال الكشف عن تجلياتها الكبرى.

وعلى هذا الأساس قُسِّمَ إلى أربعة فصول هي:

١. الغزل في نظام أغراض الشعر العربي.

٢. الغزل وتنويعاته.

٣. موضوعات الغزل.

٤. طبيعة الغزل.

القسم الثاني: التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري

لا شك أن رحلة المعاني الإبداعية من أعقد المسائل المحيطة بالنصوص الإبداعية؛ نظرا لارتباطها بالمعاني والألفاظ. وهي قضية جوهرية، تَفَطَّنَ لها القدماء فسموها: السرقات الأدبية أو الشعري، وواصل المحدثون الحديث فيها بمسمى: التناص.

ولم يكن ممكنا تجاوز الحديث في هذه القضية النقدية البلاغية، ونحن نتحدث عن الشعر، الذي هو ملتقى كل الخطابات، يصهرها في بوتقته صهرا، فيقدما للقارئ بطريقة مخصوصة. وليس يسيرا تتبع مسار وكيفية هذا الصَّهر إلا على حاذق أكد على ذلك القاضي الجرجاني[1]. إلا أن عدم تَيَسُّرِهِ لم يكن مانعا لنا من طَرْق القضية والتوغل في أغْوارِها ما سَمَحَ لنا المقام، ما أسعفتنا معرفتنا.

وقد تم تقسيم هذا القسم إلى فصلين هما:

١. المرجعية والدلالة.

٢. تجليات التناص في النص الغزلي.

---

(١) قال: «**هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المُبَرِّزُ، وليس كل من تَعَرَّضَ له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله**». الوساطة. ص١٨٣.

القسم الأول:

الغزل عند العرب

الفصل الأول:

الغزل في نظام أغراض الشعر العربي

١. تغريض الشعر

ليس من شَواغِلِ هذه الدراسة التفصيل في ماهية الشعر، ولا السعي إلى تحديد بداياته، وإبراز أهميته في تاريخ الأمة العربية. غير أنه من المُجْحِفِ إغفال الإشارة إلى كل هذه الجوانب، ونحن نحاول النظر في قسم مشهور من التراث الشعري العربي القديم.

فإذا كان الحديث في بدايات الشعر العربي لا يوصِلِ إلى نتائجَ محددةٍ، ومعرفةٍ مضبوطةٍ، نظرا لضعف، أو انعدام، الأسانيد المعرفية المُسْعِفة في تحديد هذه المرحلة بشكل يقطع دابر الشك ويرفع الالتباس، فإن الحديث في بعض القضايا النقدية المتصلة بهذا الشعر في مرحلته المبكرة لا يقل غموضا والتباسا. وهو ما عبَّر عنه طه إبراهيم بقوله: «إذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا، فإن طفولة النقد العربي غابت معها»[١].

ومن القضايا الأساسية المتصلة اتصالا مباشرا بموضوع دراستنا، قضية تَغْريض الشعر؛ أي النظر في الشعر العربي باعتباره أغراضا بحسب المعاني المطروقة في القصائد، وبحسب البواعث أيضا، ومحاولة ضبط فهم الناس لحدود التداخل والتَّخارُج بين الأغراض، إنْ في قصائد مختلفة أو داخل القصيدة الواحدة.

ولحسن الحظ، فإن الحديث في هذه القضية لا يوصل إلى الطريق المسدود، بالرغم من التباسها أيضا، لأننا لا نعدم إشاراتٍ واضحةً لمعرفة الناس بهذه الأغراض في زمن متقدم جدا. ولا يهمنا تعليل الباحثين لهذه المعرفة، بقدر ما يهمنا تأكيدها، ورسم حدودها ورصد تجلياتها.

إن الناظر في مصادر الشعر والنقد العربيين القديمين، لا يحتاج كثيرا من

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص١٨.

الجهد لإدراك مدى وعي الناس بالاختلاف الموجود بين أغراض الشعر العربي. وقد عبر القدماء، نقادا وشعراء، عن هذا الاختلاف بوضوح، سواء في قصائدهم أو في نصوصهم النقدية، وسنمثل للفريقين بما يوضح درجة الوعي عندهم.

يكفي أن نؤرخ لوعي الشعراء بالاختلاف بين الأشعار، بالمُحاوَرَة المشهورة التي دارت بين كعب بن زهير وأبيه[١]، حين هَمَّ كعب بقول الشعر، فخاف أبوه ألاّ يكون قد تمكَّن من قواعده وآدابه بعد، فَيُرْوَى له ما لا خير فيه، ومن أبيات هذه المحاورَة قول كعب:

أَبِيتُ، فَلاَ أَهْجُو الصَّدِيقَ وَمَنْ يَبِعْ
بِعِرْضِ أَبِيهِ، فِي المَعَاشِرِ، يُنْفِقِ

فإشارة كعب لغرض الهجاء تؤكد معرفة الشعراء بما يكتبون، وتؤكد معرفتهم بالفوارق بين قول وآخر من حيث المعاني. وليست هذه الإشارة منفصلة عن وعي جماعي للشعراء باختلاف المواضيع.

غير أن هذا الوعي لم يكن مستقلا عندهم عن طبيعة تفكيرهم في الشعر بالقدر الكافي الذي يسمح لهم بإفراد القول فيه، ومعالجته معالجة نقدية صِرْفا تحيط بكل قضايا الغرض، فظل الإحساس بالاختلاف بين الأغراض عاما، لم يستحق عندهم أن يكون موضوع تفكير وتمحيص، تماما كما لم تكن الكثير من القضايا الشعرية مثار اهتمام من قِبَل هؤلاء، إلا إذا جاءت في سياق الحديث عن الشعر بشكل عام.

ويبدو أن السبب الرئيس وراء وقوف القُدامى عند مجرد الإحساس بالاختلاف، كامن في أن اللغة الشعرية كانت قِيمَةً محسوسة ومُدْرَكَةً عند هؤلاء، فلا حاجة لتأملها.

ويمكن، من خلال التَّحَقُّقات النصية الشعرية أو النقدية التي تشير إلى مسألة الأغراض، أن نستخلص عدة ملاحظات، نُجْمِلُها في ما يلي:

---

(١) يمكن الاطلاع على القصة كاملة في ديوان كعب بن زهير (المقدمة). وفي ديوان أبيه: زهير بن أبي سلمى. ص٢٥٤-٢٥٧.

- يأتي الحديث عن الأغراض في سياق المُفاضلة بين الشعراء، وتبرير تقديم الناس لشاعر على آخر.
- غالبا ما تبدأ هذه النصوص بالحديث عن أغراض محددة خصوصا المدح والهجاء، وتنتهي إلى ذكر مقاييس تفضيل الشعراء؛ وهي مقاييس تتصل بالغزارة في الإنتاج والتَّبَحُّرِ في فنون الشعر، مع ما تنطوي عليه هذه الأحكام من شَسَاعَةٍ والْتباس، لا سبيل إلى إدراكهما إلا بتحليل دقيق.
- يهيمن غرض المدح ومعه الهجاء على اهتمام الناس، ولا تُذْكَر الأغراض الأخرى إلا مُجْمَلَةً دون تفصيل «وأَذْهَبُهُم في فنون الشعر/ وسائر فنون الشعر». وهذا يعني أن المدح والهجاء هما الغرضان الأساسيان في الشعر العربي القديم، نظرا لارتباطهما بطبيعة الحياة العربية؛ حيث الصراع يُوَلِّدُ الهجاء والاعْتِدادُ بالنفس يُنْتِجُ الفَخْرَ، أو بالآحرى يُفْرِزُ المدح.

وليس غريبا أن يذهب القدماء هذا المذهب في تحديد أغراض الشعر، إذا علمنا أن النظر في الأغراض مبحث نقدي مُعَقَّد لا تكفي الإشارة ولا تُغْنِي التلميحات عن البحث فيه، وإنما يُحْوِجُ إلى إعمال الفكر، وتعميق النظر. وهو ما لم يَتَسَنَّ لهؤلاء، نظرا لطبيعة النقد التي هيمنت على تفكيرهم. وهي طبيعة اسْتِكْشافِيَة لم تَتَعَدَّ نَقداتٍ عَجْلَى جانَبَتِ الحديث في المواضيع، وعانقت إطلاق الأحكام العامة على الشعر والشاعر؛ فهذا «صَنَّاجَة العرب»، وهذه «البَتَّارَة»، وهاتان «سِمْطا الدهر»، وهذه «اليَتِيمة»... وما إلى ذلك، مما أسَّس لحركة النقد العربي قبل أن يصير مُمَنْهَجا ومتخصِّصا.

إن ما ينبغي التأكيد عليه في مُسْتَهَلّ هذه المناقشة هو أن:

- الوعي بالاختلاف رافَق الشعر مُذْ قِيلَ، بمعنى أنه لم ينتظر لحظة ازدهار النقد، وإنما كان ضمن الهموم النقدية المتداوَلَة حول الشعر، وما غياب الحديث فيه بشكل مستقل، إلا لطبيعة النقد العربي القديم، الذي لم يَفْرِكِ القضايا النقدية الكبرى حتى يُسْهِب في تحليلها.
- إحساسُ القدماء بالاختلاف، ووعيهُم به اختزلَهُ غرضا الهجاء والمدح، اللذيْن هَيْمنا بشكل كبير على باقي الأغراض الأخرى.

- ارتباط هذا الوعي، في مرحلة لاحقة (عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين رضي الله عنهم)، بِتَوَجُّهٍ عَقَدي، قَصُرَتْ فيه المقاييس الجمالية عن التفسير والتحليل. بَيْدَ أن هذه المرحلة ستشهد تعميقا في نظر الناس للأغراض ووقْعِها.

غير أن تحولا جوهريا سيقع في تصور النقاد العرب لمفهوم الغرض، وإحساسهم بدرجات الاختلاف في الأغراض. فانتقل الأمر من مجرد التعبير عن الإحساس ورصده إلى تعميق المُدَارَسَة بدخول عنصر التفسير ومحاولة التبرير، لا سيما في ظل مستجدات حضارية وثقافية وجَّهَتِ الحركة النقدية العربية وِجْهَةً مُغايِرَة لِما كانت عليه في الجاهلية وصدر الإسلام، لكن دون أن تنفصل عن هاتين المرحلتين، أو تُقصي نتائج قراءتهما للتراث الشعري، وإنما انطلقت منهما واجتهدت في تنمية هذه النتائج، أو التعديل فيها وتصحيحها.

فقد قسَّم قُدامى بن جعفر الأشعار، بحسب معانيها، إلى ستة أغراض، بشكل مستقل مكَّنَه من مناقشة بعض القضايا المتصلة بكل غرض، فتحَدَّث عن المدح والهجاء، والمَراثي والتشبيه والوصف والنسيب؛ قال: «ولما كانت أقسام المعاني التي يُحْتَاجُ فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لِعَدَدِه، ولم يكن أن يُؤْتَى على تعديد جميع ذلك، كي يُبْلَغَ آخره، رأيت أن أذْكُرَ منه صَدْرًا يُنْبِئَ عن نفسه (...)، وهو المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب»[(١)].

غير أن نظره إلى هذه الأغراض لم يرتفع به إلى البحث في مميزات غرض عن آخر، بل ظل مشدودا إلى البحث عما يسمو بهذه الأغراض إلى الجودة وضروب الإبداع.

وفي تَحَوُّل مُفاجئ، انهار هذا التقسيم السُّداسي، ليصير ثُنائِي، فقد أدخل قُدَامَة بنُ جَعْفَرٍ هذه الأغراض ضمن غرضَيْن اعتبرهما أساسيين؛ هما: المدح

(١) نقد الشعر. ص٥٨.

والهجاء[1]، وطَفِقَ يبحث عن مبررات الْتِحام الرثاء والغَزَلِ بالمدح، عاكسا العملية نفسها في اتجاه الهجاء الذي اعتبره ضد المدح[2].

إن أبرز ملاحظة يمكن تسجيلها على التقسيم السُّداسي الذي قَسَّم قُدامةُ الشِّعرَ إليه، هي تَنْصِيبُه لِغرضَيِ التشبيه والوصف شَريكَيْن للأغراض المعروفة، وهو ما علَّق عليه محمد العمري بقوله: «وقد حَرَصَ قُدامة على إبراز غرضين غريبين هما الوصف والتشبيه»[3].

ومع أن الأمر غريب بالفعل عند هذا البلاغي الكبير، فإن بلاغيا آخر عاصره وعاش بعده (أبو هِلال العَسْكَري) زكَّى مكانة التشبيه في سُلَّم الأغراض الشعرية العربية القديمة؛ قال: «وإنما كانت أقسام الشعر في الجاهلية خمسة: المديح والهجاء والوصف والتشبيه والمَراثي، حتى زاد النابغة فيها قسما سادسا، وهو الاعتذار، فأحسن فيه»[14].

---

(١) ينطوي هذا الاختزال على قضية كبرى تتصل بمرجعيات قدامة، فكثيرا ما اعتبر الباحثون أن هذه المرجعية مستخلصة من حركة المثاقفة التي مكنت قدامة وغيره من الاطلاع على «فن الشعر» لأرسطو. وقد ظل هذا الفكر ينمو ويتعاظم حتى وصل قمته مع الفلاسفة العرب، الذين شرحوا هذا الكتاب. ومن بينهم ابن رشد الذي أعاد كل الشعر العربي إلى المدح والهجاء؛ قال: «**فكل شعر وكل قول شعري فهو إما هجاء، وإما مديح. وباستقراء الأشعار، وبخاصة أشعارهم التي كانت في الأمور الإرادية، أعني الحسنة والقبيحة**». تلخيص كتاب الشعر. ص٥٥. وقد عبر محمد العمري عن هذه الوضعية بدقة حين رأى أن «**هذا التصور ليس طفرة في فراغ، ذلك أن من البلاغيين الذين عاشوا قبل ابن رشد بحوالي ثلاثة قرون، وتأثروا بأرسطو على نحو متفاوت، من نزع نحو مَحْوَرَةِ الأغراض حول مَحاورَ محدودة كان المدح والهجاء على رأسها، نجد ذلك عند قدامة بن جعفر الذي أعاد الرثاء إلى المديح مع إشارة زمنية، وأحال معرفة الهجاء على نقائض ما قيل في المديح**». البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. ص٢٤١.

(٢) نقد الشعر. ص٩٢-١٠٠.

(٣) البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. ص٢٤١.

(٤) ديوان المعاني: ج١/ص٩١ .

وقد استحسن شوقي ضيف هذا التقسيم، ولم يُبْدِ أي اعتراض على «غرض» التشبيه، إلا أنه عاب على أبي هلال إغفاله غرضَ الحماسة، معتبرا أنه أكثر الموضوعات الشعرية دَوَرانا على أَلْسِنَة الشعراء(١).

وهو ما وَعاهُ أبو تَمَّام جيدا، وهو يضع حماسته المشهورة، التي تُعَدُّ علامة مؤسِّسَةً لتقسيم الشعر الجاهلي وغير الجاهلي بحسب الموضوعات؛ حيث إنه بنى حماسته على أحد عشر موضوعا، شكَّل منها موضوع الحماسة نسبة عالية تُناهز ٣٤,٠٣٪، ولم يُبْقِ للأغراض العشرة المتبقية إلا ثُلُثَيِ النِّسبة(٢).

ومع تعدد موضوعات الحماسة وتنوعها، فإنها لم تستوعب كل الشعر العربي؛ حيث ظلت أغراض شعرية معروفة خارج دائرة اختيارات أبي تمام، ولعل أبرزها غرضا العتاب والاعتذار.

وإذا كان قُدامة وأبو هلال العسكري قد تحدثا عن التشبيه باعتباره غرضا شعريا، فإنهما لم ينطلقا من فراغ، إذ نجد ناقدا كبيرا سبقهما إلى ذلك، وهو أبو العباس ثَعْلَب الذي تَحَدَّث عن فنون الشعر قائلا: «تتفرع هذه الأصول إلى مدح، وهجاء، ومَراثٍ، واعْتذارٍ، وتشبيه، واقْتِصاص أخبار»(٣).

ويَحْسُن بنا، ختاما، أن نقف عند مختلف الآراء التي ضَمَّنها ابن رَشيق كتابه «العُمدة» الذي يُعْتَبَر خلاصةَ قراءاتِ الرَّجُلِ لكتابات من سبقه، كما يُعْتَبَر صدىً

---

(١) تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي. ص١٩٦.

(٢) تناول محمد العمري حماسة أبي تمام بالدراسة والتحليل، مُفَصِّلا القول في جوهر القضايا المحيطة بها، وقد أحصى موضوعات هذه الحماسة في أحد عشر موضوعا: الحماسة، المراثي، الأدب، النسيب، الهجاء، الضيافة، المدح، الوصف، السِّيَر والنُّعاس، المُلَح، مَذَمَّة النساء. وقَدَّم إحصاءً دقيقا لكل هذه الأغراض واضعا لكل منها نسبة محددة. للمزيد من المعرفة يُنْظَر كتاب: البلاغة العربية ص٦٤-٨٤.

بينما أضاف شوقي ضيف موضوع الضِّيافة إلى المدح، وجعلهما موضوعا واحدا، فجاءت عشرة موضوعات تماما كما هي في «الحماسة». العصر الجاهلي. ص١٩٥.

(٣) قواعد الشعر. ص٦.

لمن عاصره، فقد أورد أربعة آراء بخصوص أغراض الشعر، قبل أن يُدْلِي برأيه الخاص؛ قال:»وقال بعض العلماء بهذا الشأن: بُنِي الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء»[١]، وقال في نص آخر: «وقال الرُّمّاني عَلِيُّ بنُ عيسى: أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر، خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر والوصف. ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف»[٢].

ونقل في نص ثالث عن عبد الكريم قوله: «يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم يتفرع عن كل صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح: المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء: الذَّمُّ والعتاب والاسْتِبْطاء، ويكون من الحِكمة: الأمثالُ والتَّزْهيد والمواعِظ، ويكون من اللهو: الغزل والطَّرْد وصفة الخمر والمخمور»[٣].

وختم هذه الآراء بقوله: «وقال قوم: الشعر كله نوعان: مدحٌ وهجاءٌ. فإلى المدح يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف: كصفات الطُّلولِ والآثار والتشبيهات الحِسان، وكذلك تحسين الأخلاق: كالأمثال والحِكَم والمَواعظ والزُّهد في الدنيا والقناعة، والهجاء ضد ذلك كله. غير أن العتاب حالٌ بين حالين، فهو طرَفٌ لكل واحد منهما، وكذلك الإغْراء ليس بِمدح ولا هجاء»[١٤].

باستقراء هذه الآراء، نستطيع الجزم بأنها لا تبتعد عن الآراء التي رصدناها سابقا، فكل منها ينتسب إلى رأي سابق، بمقدارٍ طبعا، غير أن هناك بعض الملاحظات الجوهرية التي يمكن إضافتها إلى ما سجلناه، إما للتعضيد، أو لإبراز التعارض في الرأي. ومنها أن هذه النصوص لا تختلف في كون غرضيّ المدح والهجاء يشكلان مركز الأغراض، فلم يَخْلُ نص من ذكرهما. ففي الوقت الذي

---

(١) العمدة. ج١/ص١٢٠.

(٢) نفسه. ج١/١٢٠.

(٣) نفسه. ج١/١٢١.

(٤) نفسه. ج١/ص١٢١.

أثبت فيه بعض العلماء: النسيب والرثاء إلى جانب المدح والهجاء، جاء قول الرماني ليزكي هذا الثبات ويقيم الفخر والوصف مكان الرثاء الذي اندثر من تغريض هذا الرجل للشعر.

بينما خلا كلام عبد الكريم من كل هذه الأغراض، وأضاف غرضين إلى الهجاء والمدح، هما الحكمة واللهو، وجعل تحتها جميعا العدد العديد من الأغراض، فأصبح الرثاء والفخر والشكر تابعين للمدح، والذم والعتاب والاستبطاء تابعين للهجاء، في حين أدرج الأمثال والتَّزْهيدَ والمواعظ تحت الحِكمة، ووجد للغزل والوصف مكانا تحت مِظَلَّة اللَّهْو. وهو ما زكَّاه النص الرابع، غير أنه سَجَّل استثناءً حين لم يُسْعِفْهُ الأمر بخصوص العتاب والإغْراء، فأخرجهما غرضَيْن يترددان بين المدح والهجاء، وهكذا ظَلاَّ طُعْماً وزاداً يتجاذبهما المدح والهجاء، كلما بَدَتِ الحاجةُ إليهما ضروريةً.

فأين رأي ابن رشيق إذن من هذه القِسْمَة؟

انتظر الرجل حتى القسم الثاني من كتابه ليعلن عدم اطمئنانه لهذا التوزيع، فقدَّم دراسة تطبيقية في باب «أغراض الشعر وصُنُوفِهِ»، الذي اشتمل على تسعة أغراض أَفْرِدَ لكلٍّ منها بابا مستقلا، وهي: النسيب، المديح، الافتخار، الرثاء، الاقْتِضاء والاسْتِنْجاز، العتاب، الوعيد والإنذار، الهجاء، والاعتذار.

وبدون شك، فتفصيل ابن رشيق في هذه الأغراض ينطوي على موقف رافض للتَّكْثيف الشديد الذي قَزَّمَ جِسْم الأغراض الشعرية إلى غرضين، وفي أحسن الأحوال إلى أربعة. وهو، أيضا، إدراكٌ منه أنَّ إرجاع الشعر العربي إلى المدح والهجاء إِجْحَافٌ في حق هذا الشعر الذي تناول كل السلوكات، واهتم لأمر كل المشاعر والأحاسيس. فاختزالُ الشعر في المدح والهجاء، يعني حَجْزَ مشاعر الناس في هذين الاتجاهين، وهو ما لا يستقيم في الأذهان، ولا يتماشى وخصوصية الشعر العربي القديم.

وإذا كانت كل الأغراض على قدر كبير من الوضوح عند المهتمين بالظاهرة الشعرية، فإن غرض الاقتضاء والاستنجاز يحتاج إلى بعض التوضيح، وهو ما لم يبخل به ابن رشيق حين عَرَّف الاقتضاء بقوله: «فالاقتضاءُ طَلَبُ حاجةٍ، وباب

التَّلْطيف فيه أجودُ، فإن بلغَ الأمرُ العتابَ، فإنما طَلَبُ الإبقاء على المَودَّةِ والمُراعاة، وفيه توبيخٌ ومعارضة لا يجوز معها بَعْدُ الاقتضاءَ. إلا أن الناس خلطوا هذين البابين وساوَوا بينهما»[١].

وإذا كان ابن رشيق قد سكت عن تعريف الاستجاز، فلأنه يدرك أن له معنى الاقتضاء نفسه؛ إذ الاستنجاز طلب إنجاز أمر من الأمور؛ أي قضاء حاجة ما.

أما بخصوص إشارته بأن الناس خلَطوا بين مستويات من الاقتضاء، أو بعبارة أدق، وسائل التعبير عن الحاجة، فإن ابن رشيق نفسه لم يَسْلَم من هذا الخلط أيضا وهو يُقَدِّم نماذجَ شعريةً للاقتضاء والاستنجاز والاستبْطاء. وهذا يعني أن حدود الاختلاف بين هذه الأغراض واهية وقابلة للاختراق والتماهي خصوصا عندما يتعلق الأمر بالاعتذار والمدح.

وقد انتبه حازم القَرْطاجَنِّي إلى اختلاف النقاد في تقسيم الأغراض الشعرية، ساردا مظاهر هذا الاختلاف من خلال إثبات آراء قُدامَة والرُّماني وغيرهما[٢]، ليحكم على هذه التقسيمات بأنها غير صحيحة، وأنه سيُقدِّمُ البديل لذلك؛ قال: «وهذه التقسيمات كلها غير صحيحة لكون كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون نقْصٌ أو تداخلٌ، وأنا أذكر الوجه الصحيح والمأْخَذَ المستقيم في القِسمة التي لا نقَص فيها ولا تداخُلَ.

فأما طريقُ مَعْرفة القِسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه، فهو أن الأقاويل الشعرية لمَّا كان القصد اسْتجلاب المنافع واسْتدفاع المضارِّ ببَسْطِها النفوسَ إلى ما يُرادُ من ذلك وقبْضها عما يُراد بما يُخَيَّلُ لها فيه من خَيْرٍ أو شر، وكانت الأشياء التي يُرى أنها خَيِّراتٌ أو شرورٌ منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يُطْلَبَ يسمى ظَفْرا، وفَوْتُه في مَظَنَّةِ الحصول يُسَمَّى إخفاقا، وكان حصول ما من شأنه أن يُهْرَبَ عنه يسمى أداة أو رُزْءاً، وكِفايَتُه في مَظَنَّة الحصول تسمى نَجاة، سُمِّي القول في الظفَر والنجاة تَهْنِئةً،

---

(١) العمدة. ص١٥٨/٢.

(٢) أشرنا إلى آرائهم في مستهل هذا الحديث.

وسُمي القول بالإخفاق إن قُصِدَ تَسْلِيَّةُ النفْس عنه تَأَسِّيًا، وإن قُصِد تَحَسُّرُها تَأَسُّفا. وسُمِّي القول في الرُّزْءِ إن قُصِد اسْتِدْعاءُ الجَلَدِ على ذلك تعْزِيَّةً، وإن قُصِد استدعاءُ الجَزَعِ من ذلك سُمِّيَ تَفَجُّعا. فإن كان المَظْفورُ به على يدَيْ قاصدٍ للنَّفْعِ جُوزِيَ على ذلك بالذِّكْر الجميل وسُمِّي مَدِيحا.، وإن كان الضارُّ على يديْ قاصدٍ لذلك فأدَّى ذلك إلى ذِكْرِ قبيح سُمِّي ذلك هِجاءً، وإذا كان الرُّزْءُ بفَقْدِ شيْءٍ فَنَدْبُ ذلك الشيء سُمّيَ ذلك رِثاءً»(١).

يبدو أنْ لا مكانَ للغزل في هذه القِسمة، فكل هذه التَّخْريجات إنما تقود إلى غرض شعري يبتعد عن الغزل ابتعادا كبيرا، وهو ما عبَّر عنه بوضوح في ختام مناقشته لمسألة الأغراض بقوله: «فقد تبَيَّن أنَّ أُمَّهاتِ الطُّرُقِ الشعرية أربعُ، وهي التَّهاني وما معها، والتَّعازي وما معها، والمَدائحُ وما معها، والأَهاجي وما معها، وأنَّ كل ذلك راجع إلى مَا الباعِثُ عليه الارْتِياحُ، وإلى ما الباعثُ عليه الاكْتِراثُ، وإلى ما الباعث عليه الارتياحُ والاكتِراثُ معًا»(٢).

وخلاصة الأمر أن الإحساس بمفهوم الغرض تنامى بشكل كبير، وهو ما دفع إلى محاولة التفسير وتعليل الفوارق بين الأغراض الشعرية، سواء في إطار الحديث عن الشعر والشعراء عند عامة الناس، أو من خلال كتب مُخْتَصّة؛ فقد رأينا أن قُدامة بنَ جَعْفر وابنَ رشيق خصَّصا أبوابا مستقلة للحديث عن الأغراض الشعرية.

لكن، وبالرغم من تنامي هذا الإحساس ونُضْج الوعي بمفهوم الغرض، فإن حظه من النقاش ظل بئيسا لعدة عوامل أشرنا لَها، ويمكن تأكيدها هنا على الشكل التالي:

- انجذاب الناس إلى غرضيّ المدح والهجاء، وهو ما جعل باقي الأغراض تقف في وسط المسافة بين هذين الغرضين، تتجه حيث أراد لها الناس

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص٣٣٧.

(٢) نفسه. ص٣٤١.

ذلك، وهو ما تحقق بالفعل من خلال تعدد المحاولات الاخْتِزالية التي قام بها قُدامة وغيره.

- لم يكن الوضع النقدي العربي يسمح بالالتفات إلى قضية الأغراض بشكل كامل يُسْعِف في مُطارَحَةِ كل الإشكالات، خصوصا في ظل تحَكُّم عدة قضايا نقدية كبرى كقضية اللفظ والمعنى، والخصومات المُلْتَهِبة حول القديم والمُحْدَث من الشعر والشعراء، وهو ما دفع أبرز نقاد العرب إلى الانخراط في مناقشة هذه القضايا، فراح بعضهم يفاضل ويوازي بين الشعراء كما فعل الآمِدي في كتابه «المُوازنة بين أبي تمام والبُحْتُري»، وبحَثَ البعض الآخر عن وَساطَةٍ بين الشعراء كما فعل القاضي الجُرْجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه». ليتحول النقاش بعد ذلك إلى البحث عن مفهوم الأدبِيَّة بتجليات مختلفة مع نقاد القرن الرابع وما بعده، لا سيما مع عبد القاهر الجُرْجاني وابنِ سِنان الخَفاجي وحازم القَرْطاجَنِّي وغيرهم، بل سيجد الحديث عن الرمز مكانه في كل نقاش يتناول الشعر.

٢. مكانة الغزل: حوار المركز والهامش

هل مُراكَمَةُ القول في تِبْيان قيمة الشعر العربي القديم، مُبرِّرٌ كافٍ للعُزوف عن إبراز هذه المكانة في هذا البحث، أو الإشارة إليها؟

لا نعتقد ذلك؛ لأن الوقوف عند لحظات مُشْرِقة من حياة الإنسان لا تَجْلُبُ المَلَلَ، ما دامت لا تَسْتَنْفِدُ طاقتها الجمالية، ولا تفقد بريقها بمُعاوَدة النظر والتأمُّل في مَجْدِها. فكيف سيكون الأمر إذن، وهذه الوقفة تتأمل مجدَ أُمَّةٍ بكاملها، لا سبيل إلى حياتِه إلا بتكرار القول فيه؟ فالسكوت عنه طَمْسٌ لمِعالِم أُمَّةٍ لم تُنتج، في كثير من العصور، إلا الكلام!.

لا يمكن، إذن، للمتحدث في الشعر العربي القديم أن يَكُفَّ لسانَه عن إبراز هذه الأهمية، وإبراز الأدوار الجليلة التي كان يلعبها في حياة الإنسان العربي، منفردا أو مُنْخرطا في نظام الجماعة. ولكن يمكنه اختزال الكلام، حين لا يُسْعِفُهُ المقام، في عبارةٍ دالَّةٍ تنوب عن مِئاتِ النصوص. عبارةٌ قالها عُمر بن الخطاب

رضي الله عنه في حق هذا الشعر الذي جعله عِلْمَ أمَّة لم يكن لها علم أصح منه.

غير أن الذي لا يقبل الاختزال ويرفض التكثيف، هو تجاهل الحديث في القضايا الكبرى المتصلة بهذا الشعر، والسعي إلى تجميده أيًّا كانت الدعوى، فتحريك القضايا ومناقشتها ضَمانٌ لتماسك هذا الشعر ومَناعته، ودَرْءٌ لخطر الموت الذي يتهدده.

ومن القضايا الجوهرية التي تتصل اتصالا آليا بموضوع دراستنا، مكانة الغزل في نظام أغراض الشعر العربي القديم. فبعدما أحطنا ببعض الإشكالات التي همَّت مسألة الغرض الشعري في المقام الأول، وانسجاما مع الفترة الزمنية المحددَة لدراستنا هذه، فإننا سننظر في هذه المكانة بين الشعر الجاهلي والشعر الأموي، دون إغفال النظر في واسِطَةِ هذين العصرين «صَدْرُ الإسلام».

٢.١. الغزل في الجاهلية: البحث عن الهُوية

لا يختلف الدارسون حول أهمية غرض الغزل في نظام أغراض الشعر العربي القديم، فكل الدراسات التي تمكَّنَّا من الاطلاع عليها لا تُنْكِر المكانة الرفيعة لهذا الغزل، غير أن هذا الإجماع حول الأهمية، سينتهي إلى ظهور خلافات بين هؤلاء الدارسين وهم يحاولون تدقيق النظر في مكانة الغزل بالمقارنة مع الأغراض الأخرى؛ أي البحث في أصالة هذا الفن وتَجَذُّرِهِ في النفس العربية، ودرجةِ تَحَقُّقِ هذه الأصالة.

وقد أنتج النقاش الذي دار على هامش هذه الإشكالية، عدة آراء بقدر ما يَنْجَذِبُ بعضها إلى بعض، بقدر ما يُفارِق البعض الآخر. ويمكن الرجوع بمختلف الآراء إلى قسمين كبيرين لم يختلفا في المرجعيات فحسب، وإنما في النتائج أيضا؛ ففي الوقت الذي أثبت فيه أحد الفريقين مكانة الغزل في الشعر الجاهلي بتجليات شتَّى دون الحسم في أصالته، حسم فريق آخر المسألة لصالح هذه الأصالة، بالرُّكون إلى مبررات تتصل بطبيعة الشعر العربي عامة، وشعر الغزل على وجه التحديد.

أ . مركزية الغزل الجاهلي

سبق أن أشرنا إلى أن القدماء اعترفوا، صراحة أو ضمنيا، بأهمية الغزل في منظومة الشعر الجاهلي. ولا يكاد نص من النصوص التي أثبتناها، ونحن نتحدث عن تَغْرِيضِ الشعر، يخلو من الإشارة إلى هذه الأهمية، سواء بذكر الغرض صراحة أو بالإشارة إلى لوازمه التي تقترن به اقترانَ وجوبٍ (الأطلال، الحنين، استيقاف الأصحاب، الذكرى، القصص الغرامية...). غير أن هؤلاء لم يحسموا في أصالة هذا الغرض؛ أي إنه لا يُطْرَقُ لذاته، وإنما يأتي في سياق أغراض مُخالِفَة «المدح، الفخر، الحماسة، الهجاء...».

وبِتَقَصِّي الكثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة، يبدو أنها لم تخرج عما رسمه القدماء لهذا الفن، وإن كان بعض الدارسين قد وجد الجُرْأَةَ الكافية لمخالفة هؤلاء وإثبات عكس ما ذهبوا إليه؛ أي الحُكْمُ بأصالة فن الغزل، وتحويله من مُجرَّدِ عادَةٍ دَرَجَ الشعراء على طَرْقِها، إلى غرض مستقل نابع من إحساس مُتَحَقِّقٍ بالفعل. وبذلك، أصبح الغزل، في فهْمِ هؤلاء، مرْكَزًا تتفرَّع منه كل الأغراضِ الأخرى.

ويُعتبَر شُكْري فَيْصَل زعيم من قالوا بهذا الرأي، لا لأنه أَقْدَمُهم، ولكن لأنه أَوْضحُهم رأيا وأكثرهم حسما في هذا الإشكال؛ قال: «يشغل الغزل، من الإرث الشعري الذي خلفه لنا العصر الجاهلي، مكانا واسعا، حتى لَيَكاد أن يكون الجزء الأكبر من ثروتنا الأدبية في هذا العصر. ومطالعتنا دواوين الجاهليين المختلفة تضعنا أمام هذه الحقيقة الواضحة، وهي أن كثرةً كثيرةً من الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا تكاد تكون قاصِرَةً على الغزل أو مُتَّصِلة به بِسَبَب، وأن الأغراض الأخرى جميعا من الفخر والمدح والهجاء والرثاء لا تعدو أن تكونَ قَسِيمًا لشعر الغزل»(١).

وسيتعاظم هذا الإيمان حتى يصير يقينا في دَوَاخِلِ شكري فيصل لا يتسرب إليه الشك؛ قال: «فإذا قلنا إن الغزل الجاهلي كان أصيلا في النفس العربية قبل

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٢٣.

الإسلام، وأن الأغراض الأخرى كانت، في كثير من المواقف وعند كثير من الشعراء تُنْعَتُ به وتَتَحَرَّكُ في إثارته، لم نَبْعُد عن وجه الحق»[١].

وخروج شكري فيصل إلى هذه النتيجة التي تُعَضِّد ما سبق أن قدَّم به، كان نتيجةَ قِراءته لأبيات متفرقة من مُعلَّقة عنترةَ بن شَدَّاد العبْسِي، فَعَمَّمَ الحكم على الكثير من الشعر العربي الجاهلي؛ قال: «لأننا لنا من مثل شعر عنترة، على ذلك، الدليل»[٢].

بل إن كثرة شعر الغزل، ستتحول إلى مقياس موثوق به، لتزكية فكرة «ذاتية» الشعر العربي القديم. فبعدما كان شعر الغزل يحتاج إلى سَنَد، أصبح سَنَدا لتبرير المواقف؛ قال: «ولعل هذه الملاحظة عن غزارة شعر الغزل ووفرة مقاديره في التراث الأدبي الجاهلي تُلْفِتُنَا إلى «ذاتية» الشعر العربي وتُطْلِعُنا على «فرديته»، وتقيم بُرهانا جديدا على هذه الصفة فيه»[٣].

هكذا انتهى الأمر بشكري فيصل إلى اعتبار الغزل الجاهلي نَوَاةً مركزية تتفرع عنها كل الأغراض.

وبقدر ما هو واضحٌ هذا الحكمُ، بقدر ما يُغْري بالمناقشة، وذلك بِرَدِّ أفكار الباحث إلى ما يُقاربها، من حيث الجوهرُ، من تصورات دارسين آخرين سبقوه إلى هذا التخريج. ونقصد في هذا المستوى، ما أَقَرَّهُ جُورْج غَريب في كتابه: «الغزل: تاريخه وأعلامه»؛ قال: «الغزل الجاهلي أَقْدمُ ما وصلنا من الشعر العربي، وهو كثير في جاهلية العرب لشدة علاقته بالذات التي قَوِي مظهرها في عيشهم القَبَلي والفردي»[٤].

يحكم هذا النص بأن الغزل أقدم غرض احتفظت به الذاكرة الشعرية العربية، كما يحكم له بالكثرة والتداول في الأشعار، مبررا ذلك بأن الغزل تعبير

(١) نفسه. ص٢٦.

(٢) نفسه. ص٢٦.

(٣) نفسه. ص٢٧.

(٤) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٩.

عن الأحاسيس ومشاعر الحب، وهذه المشاعر كانت مُذْ خُلِق الإنسان. ولذلك فلا غرابة في أن يكون فنا قديما عند قوم أَفْرطوا في الاعتداد بالذات ومَجَّدُوا فَرْدانيتها. بل إن ذ.جورج غريب سيحتاج إلى دليل آخر ليزكي هذه الأقدمية والكثرة، وقد الْتَمَسَهُ في الطبيعة الغنائية للشعر العربي القديم؛ قال: «ولما كان الغزل فنا من فنون الشعر الغنائي، كان لا بد للعرب أن يكون لهم في ميدانه الباع الطويل لانْفِطارِهِم على الغنائية»(١). وبذلك تكاملت كل الأسباب، عند الرجل، ليكون الغزل أصلا ثابتا في كل الأغراض الشعرية؛ قال: «وإذا كان الغزل تعبيرا عن عاطفة، فلا بد أن يكون له شَراكةٌ وجميع الفنون الأدبية التي تَمُتُّ إلى الشعور بصِلَة. ففي جُذوع كل باب من أبواب الشعر أصلٌ منه، وفي رماد كل فنٍّ من فنونه جِذْوَةٌ من ناره»(٢).

فأين يلتقي شكري فيصل بجورج غريب، وأين يتباعدان؟.

لا شك أن نصوص الرجلين واضحة في تحديد نقطة التقائهما، والمتمثلة أساسا في الحُكْم بكثرة هذا الغزل في الجاهلية. غير أنهما يفترقان في نقط شتَّى. ففي الوقت الذي أوجد فيه جورج غريب دليلين على هذه الكثرة والأقدمية، يتصل أحدهما بطبيعة الغزل نفسه التي تروم الذاتية والفَرْدَانِيَّة والتعبير عن المشاعر، ويتصل الثاني بالطبيعة الغنائية للشعر العربي القديم، عَكَس شكري فيصل المسألة في اتجاه تبرير هذه الذاتية والغنائية، إذ جعل الغزل علامة على تميز الشعر العربي بهاتين الخِصِّيصَتَيْن.

وليست هذه هي النقطة الوحيدة التي تختزل أوجه الاختلاف بين هذين الدارسين، وإنما هناك نقط أخرى أكثر أهمية، أبرزها، أن جورج غريب لم يحشر نفسه في الزاوية الضيقة، وترك لها هامشا واسعا من الحرية يتحرك فيه بالقدر الذي يراه ملائما، وذلك حينما استدرك، بعد إثباته الأقدميةَ والغزارةَ لفن الغزل، بقوله: «وليس معنى هذا أن الغزل كان على أيدي الجاهليين فَنًّا قائما بذاته،

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٩.

(٢) نفسه. ص٨.

وإنما هو غـرض كبـقـيــة الأغـراض تَفَـرَّدَ بالـصـدارة، وهو تقليـدي يَتَـواطَـأُ على الصِّفات الواحدة والتراكيب المتشابهة ويقتصر على مطالع القصائد[1]، وهو ما أدى، في اعتقاده، إلى تواطُئِ الشعراء «على المعاني الواحدة وتَلَبَّسُوا العواطف المتشابهة لا يميزهم، في ذلك، سوى تَلَوُّنُ الصَّنيع الفني»[2].

وبالرغم مما مارسه هذا الاستدراك من تشويش على تصور جورج غريب لمكانة الغزل في الجاهلية، فإنه يظل قريبا من الموضوعية، وقريبا من آراء القدماء.

بينما لم يجد شكري فيصل أمامه من حل إلا تأويل أقوال القدماء التماسا لِسَنَدٍ يُسند موقفه القاطع، فرفض تخريج ابن قتيبة الذاهب إلى أن الغزل مَطِيَّةٌ للنَّظْمِ في الأغراض الشعرية المخالِفة له، خصوصا المدح، وخرَّج موقف ابن رشيق تخريجا يتناغم وموقفه الثابتَ على مركزية هذا الغزل وأصالته.

غير أن المسألة ليست بالوضوح التام الذي تحدث عنه شكري فيصل حين أخذ يحلل موقف ابن رشيق من هذا الغزل ويقابل به رأي ابن قتيبة؛ إذ جعله موقفا إيجابيا لا ينظر إلى هذا الفن من زاوية كونه وسيلة فنية يتَلَمَّسُ بها الشاعر طريقه إلى أغراض أخرى، وإنما هو غاية يَقْصِدُ إليها الشاعر بوَعْيِه وعاطفته؛ قال: «إن رأي ابن رشيق يرفع من قيمة الغزل الجاهلي بأكثر مما فعل ابن قتيبة، ويؤمن بالعلاقة الوثيقة بينه وبين الشاعر، فلا يُجَرِّدُه من هذه الصِّلة الشخصية ولا يجعل منها تمهيدا لاجتذاب الأسماع (...)، وإنما هو تمهيد لاجتذاب كلِّ قِوى الشاعر المُبْدِعَة ومَلَكَاته الشعرية»[3].

غير أن تأويل موقف ابن رشيق لا يصمد حين نعود إلى السياق الذي عبَّر فيه عن رأيه في الغزل، وهو الحديث عن وسائل شَحْذِ القَريحة واستدعاء الشعر، حتى إن كل الأمثلة التي ساقها مأخوذة من العصر الأموي؛ حيث الغزل

---

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص١٠.

(٢) نفسه. ص٢٠.

(٣) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٣٠-٣١.

بدأ يفرض حضوره ويستقل بنفسه رغما عن الجميع[١] . فأخذ شكري فيصل هذا الموقف وسَحَبَهُ على الغزل في العصر الجاهلي، وهو ما لا يُعْتَبَر حُجَّةً مُطَمْئِنَةً.

أضف إلى ذلك أن العرب أفاضوا كثيرا في الحديث عن وسائل استدعاء الشعر وبواعثه، فتحدثوا عن لحظة الغضب التي تُنْتِج الهجاء، ولحظة الطَّرَب التي تنتج الغزل وما ينتسب إليه، ولحظة الرَّهَب التي تصنع معاني الاعتذار بدون شك، ولحظة الرغبة التي تُنْعِش معاني المدح، ولكنهم لم يجعلوا، أبدا، هذه البواعث سببا مباشرا لغزارة أو نُدْرَة غرض شعري ما.

ومن الباحثين الذين ذهبوا مذهب شكري فيصل، لكنهم غلَّبُوا منطق جورج غريب، عَباس الجِراري، الذي أفرد مقالة بعنوان «الغزل العربي بين الجاهلية والإسلام» ضمن كتابه «صفحات دراسية من القديم والحديث»، وخلاصة تصوره أن هذا الغزلَ وليدُ تأثُّرِ الناس بالجمال، والمرأةُ صورةٌ انْطبَعَتْ عليها ملامح هذا الجمال، فَشُغِف بها العرب كثيرا، فأنتجوا غزلا «فاض به قَرِيضُهُم منذ عصورهم الأولى، فهو حبيبٌ إلى نفوسهم قريبٌ من هَواهُم يُعْنَوْن به ويُقَدِّرونه»[٢] .

ومن تجليات هذه العناية والتقدير، أن العرب، في تصور الباحث، كانوا سبَّاقين إلى الإبداع في هذا الفن قبل غيرهم من الشعوب،غير أنه سجل أن الغزل عندهم ظل في الجاهلية «وسيلة لغيره من الأغراض، ولم يكن غاية في ذاته، فلم يُفْرِد له الشعراءُ قصائدَ كاملةً»[٣] .

ويبدو أن هذه الملاحظة التي سجلها الجراري تمثل شبه تراجع عن الحكم بوفرة الغزل واهتمام العرب الجاهليين به، فقد نقل عن نالِينُو في كتابه «تاريخ الآداب العربية»، أن الغزل يستدعي رِقَّةً في الأسلوب وقُرْبًا في المعنى. وهو ما نَفَرَ منه عُلماء اللغة فأهملوه ولم يهتموا بجمعه. ويضيف أن الغزل غرضٌ تداولَتْهُ

---

(١) استشهد ابن رشيق بشعراء أمويين فقط مثل: ذي الرمة ، جرير والفرزدق وكثير...

(٢) صفحات دراسية من القديم والحديث. ص٦٩-٧٠.

(٣) نفسه. ص٧١.

الغَوْغاَءُ ورِعاعُ الناس، وليس أكابرُ الشعراء ونوابغُهم في الشعر، الذين اهتموا بالأغراض الشعرية المؤثرة كالمدح والهجاء، والفخر والحماسة والرثاء...، فكان حظه من التفات هؤلاء النوابغ إليه بئيسا، مُكْتَفين بوضعه في مطالع قصائدهم(١).

وعلى المنوال نفسه، حاك عَفيف حاطوم موقفه من الغزل الجاهلي، وإن في إشارات مُبْتَسَرَة جدا، فقد حكم بغزارته مقارنة بتداوله عند الإسلاميين؛ قال: «فالعصر الجاهلي لم يكن مثلما كان الغزل فيه مزدهرا ووافرا»(٢)، غير أنه لم يجد أمامه المادة الكافية لتبرير هذا الحكم، فشغل نفسه، كما فعل الجراري، بسرد أسباب ضياع هذا الشعر، التي اختزلها في سببين؛ يتصل الأول بضياع الشعر، أو جزء كبير منه استنادا إلى قولة عَمْرُو بن العَلاء المشهورة: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»(٣)، بينما يتصل السبب الثاني بطبيعة القضايا التي شغلت علماء الشعر، الذين هَمَّهُم التَّقْعِيد العلمي للغة، فالتمسوا ذلك في الأشعار المبنية على أسلوب جَزْلٍ ولفظٍ غريب. وهو ما لا يتوفر في شعر الغزل، فأهملوه(٤).

وهكذا نصبح أمام تصورين متقاربين جدا من حيث النتائجُ التي توصلا إليها، لكن بأسباب مختلفة تحتاج إلى الكثير من النقاش.

فنفور نوابغ الشعراء من طَرْق الغزل يتناقض تماما والإرث الشعري الذي خلفه هؤلاء الشعراء؛ حيث ضربوا بِسَهْم في قَرْضِه يتجاوز المطالع إلى كل أجزاء القصيدة، بل إن من فحول الشعراء من أَفْرَدَ له قصائد بكاملها أو الجزء الأكبر منها.

أما انشغال العلماء عنه بقضايا اللغة، فإنه لا ينفي وجود هذا الغزل، ولا

---

(١) نفسه. ص٧١.

(٢) الغزل في العصر الأموي.ص١٥.

(٣) طبقات الشعراء لابن سلام. تحقيق: عمر فاروق الطباع. ص٥١-٥٢.

(٤) الغزل في العصر الأموي. ص١٦.

يمكن أن يكون سببا في قِلَّتِه. فلا ندري كيف استقام لعفيف حاطوم قوله: «وهناك أسباب أخرى كثيرة (...) تتعلق بقلة شعر الغزل في العصر الجاهلي»[1]. وهو الذي أكد، بما لا يدع مجالا للشك، كثرة هذا الشعر. كما أن عصر التدوين لاحق عن نظم الشعر بقرنَيْن، فلا يمكن لِلاَّحِق أن يَنْسَخَ السابق إلا إذا كان هَشًّا قابلا للاضْمِحْلال، وهو ما كافَحَ ضِدَّهُ كل أصحاب هذا التصور.

أما حجة ضياع الشعر فأكثر الحُجج ضعفا؛ لأن الضياع عامٌّ مَسَّ كل الأغراض وليس بعضها.

وخلاصة القول، إن هذا الفريق من الباحثين أَقَرَّ بأهمية الغزل في الجاهلية، منهم من جعله مَرْكزا أصيلا في منظومة الشعر العربي تسبح في فلكه كل الأغراض. وقد انفرد شكري فيصل بهذا الرأي ودافع عنه وحاول تبريره، وإنْ خانته المادة الشعرية والحقائق التاريخية.

ومنهم من دفع برأيه في هذا الاتجاه، وأضاف إلى الكثرة والأصالة عنصر القِدَم، لكن بِتحويلٍ جوهري ضَمنَ لموقفه بعض الموضوعية، حيث لم يُبَوِّئْهُ الصدارة حتى تصبحَ باقي الأغراض تَبَعا له. وإنما جعل هذا الغزل سَهما يَنْدَسُّ في كل غرض شعري، كما أكد ذلك جورج غريب.

وفي ظل هذين الموقفين سار موقف عباس الجراري، وعفيف حاطوم، غير أنهما لم يُبَرِّرا كثرة الغزل واهتمام الجاهليين به كما فعل شكري فيصل وجورج غريب، وإنما تَوَقَّعا أسبابا محتمَلَة تُبَرِّرُ واقعا هزيلا لفن الغزل، فانصرفا إلى طبيعة تناول الشعراء له وتنويعاته. وهو ما سنُفَصِّل فيه القول بعد إتمام الحديث في الموقف الثاني الذي لا يجعل هذا الغزل مركزيا ولا أصيلا.

ويمكن أن نجعل الموقفين الأخيرين منطلقا للتكلم في الموقف الثاني، فَنِسْبَةُ انتمائهما إليه تُكافِئُ نسبة انتمائهما للموقف الأول القائل بأصالة ومركزية الغزل في الجاهلية.

---

(١) نفسه. ص١٦.

ب . هامشية الغزل الجاهلي

وقف طه حسين وقفات طويلة عند فن الغزل، في الجزء الأول والثاني من كتابه «حديث الأربعاء»، فتناول شعراء الحب والغزل المعروفِين في تاريخ الشعر العربي القديم بالدراسة والتحليل، وأشار إشارات خفيفة جدا لتاريخ ظهور هذا الغزل كَفَنٍّ مُستقلٍّ، حاسما المسألة للعصر الأموي. ولم يلتفت إلى الغزل في العصر الجاهلي إلا على سبيل المقارنة؛ حيث ما فَتِئَ يجعله في مرتبة متأخرة عن الغزل في الشعر الأموي؛ قال: «نشأ في عصر بني أُمَيَّة نوعان من الشعر لم يكن قد أَلِفَهُما الجاهليون، أو على أقل تقدير لم يكن هؤلاء الجاهليون قد أحسنوا فهمهما والعناية بهما. الأول نشأ عن التَّرَف والغِنى والثروة، وهو الغزل. وليس ينبغي أن يقال إن الغزل فن قديم عند العرب، فنحن نعلم ذلك ولا نشك في أن الشعراء الجاهليين جميعا قد تَغَزَّلوا وشَبَّبوا ووصفوا النساء، وإنما نريد أنَّ فنا جديدا قد نشأ في هذا العصر لم يكن موجودا من قَبْلُ، وهذا الفن هو الغزل يُقْصَدُ لنفسه، لا لِيُتَّخَذ وسيلة لشيء آخر، هو فنٌّ حُبٍّ من حيث هو حبٌّ، هو الفن الذي يُعْنَى به شاعر، قد فرغ من كل شيء (...). ومن الظاهر أن الجاهليين لم يعرفوا هذا الفن، ولم يتذوقوه، فلسنا نعرف في العصر الجاهلي شاعرا قَصَرَ شعرَه على الغزل وحياته على الحب والغرام»(١).

يتضح من خلال هذا النص أن طه حسين لا يعترف للغزل الجاهلي بوجود مستقل، فكيف إذا قيل إنه كان مركزيا؟! فهو في تصوره، هامشي لم يلتفِت إليه الجاهليون ولم يُولوه العناية الكافية، ولذلك ظل يتأرجح داخل القصيدة بين الغياب والظهور الخفيف، لا يستحق أن يُنْظَر له باعتباره غرضا يُقصَدُ إليه قَصْدا. وهو ما زَكّاه في نص آخر حين قال: «كان الشعراء في العصر الجاهلي يُعْنَوْنَ بالغزل كما يُعنون بغيره من الفنون، وربما اتخذوه وسيلة في أكثر الأحيان لا غايةً»(٢). وسيرفع طه حسين شَكَّه هذا إلى درجة اليقين حين سيخرج من

---

(١) حديث الأربعاء. ج ٢/ ص١٥-١٦.

(٢) نفسه. ج١/٢٢٤.

مقارنة الغزل الجاهلي بالإسلامي من حيث الطبيعة، إلى نتيجة واضحة تحكم بالرُّقي للغزل الإسلامي، وتدفع الغزل الجاهلي إلى الهامش، قال: «غزل هؤلاء الشعراء الإسلاميين أرقى بكثير من غزل الجاهليين، من حيث إن غزل الجاهليين كان ماديا خالصا، في حين كان في غزل الإسلاميين شيء غير المادة»(١).

بل إن غزل الجاهليين، في رأي طه حسين، لم يرتفع بهم لينظروا إلى المرأة نَظْرَةَ رُقِيٍّ تُعَبِّر عن المشاعر، وإنما نظروا إليها كما ينظروا إلى غيرها من الأمور المادية. فجاء وصفها شبيها بوصف الإبِل؛ قال: «كانوا يصفون النساء كما كانوا يصفون الإبل»(٢).

هذه إذن، خلاصة موقف الرجُل من الغزل في الجاهلية، فهو لا ينظر بعين الإجلال إليه حتى يستحق عنده الحُظْوة، وإنما هو فن من الفنون التي عَنَّت للشعراء فسجَّلوها، بل إن حَظَّه أسْوَءُ من ذلك حين وُظِّف وسيلةً للدخول إلى أغراض أخرى ليس إلاَّ. وبدون شك، فإن غَزلا لم يُحَسَّ لا يستحق أن يُلْتَفَتَ إليه.

وإذا كانت هذه هي نظرة صوتٍ نَقْدِيٍّ جَهْوَرِيٍّ انتبه إليه الناس منذ ظهوره، فإن بعض المستشرقين كانوا قد ذهبوا إلى الرأي نفسه، وإن كان تصور طه حسين يَنْهَل من ينابيع النقد العربي القديم الذي لم يُبَوِّئِ الغزل مرتبة عالية، فهذا جانْ كْلود فاديه يُثْبِتُ في كتابه: «الغزل عند العرب» هذه النظرة التي تنفي وجود غزل مستقل؛ قال: «ليس عند العرب، في الأصل، شعر غزلي مستقل، أو على الأقل، لم يحتفظوا به. إنَّ ما يقوم مقامه، بصورة ناقصة، على كل حال، هو النَّسيب. ويُمَثِّلُ النسيب الذي لا تصعد أقدم نماذجه إلى أبعدَ من القرن السادس، فنا مكتملا وصناعيا، بالرغم من كونه بَدَوِيًّا؛ حيث لم نَتَبَيَّنْ فيه الحالَ ولا العاطفةَ ولا الأشكالَ التي أشرفت على وِلادته. وقد ارتبط قَبْلاً، نهائيا

(١) نفسه. ٢٢٥/١.

(٢) نفسه. ٢٢٧/١

بقصيدة الفَخْفَخَة الكبرى؛ أي القصيدة التقليدية التي هو من أجزائها المُتَمِّمَة بوصفه مَطْلعا لها»[1].

غَنِيٌّ جدا هذا النص بالأفكار التي تستوجب مناقشتها، لكن قبل ذلك لا بد من إخراج هذه الأفكار وهي:

- الحكم بعدم وجود غزل مستقل عند العرب.
- إقامة النسيب مقام الغزل، وهذا يعني أن ثَمَّةَ فوارق، أو تداخل بين المفهومين وهو ما سنوضحه في مكانه، وإن كان للترجمة هنا حُكْمُها.
- نعت النسيب بالصناعي وبالبدوي.
- إقراره أن هذا النسيب جزءٌ من أجزاء القصيدة التقليدية لا يتجاوز في بنائها، المَطْلَعَ.

تتجه هذه الأفكار رأسا تُّجاه تصور ابن قتيبة لفن الغزل ومكانته في القصيدة العربية، وقد نَمَا هذا التصور حتى أصبح فنُّ الغزل فيه مُجَرَّدَ صناعةٍ خِلْو من الإحساس، وهو ما أثار دهشة فاديه حين لاحظ أن النسيب المُعبَّر عنه في القصائد صورة مَسْكوكة لا حياة فيها اعتاد الشعراء على تمثُّلها في غير إبداع، وهو ما يُجافي الطبيعة البدوية التي من المفروض، أن تُغَلِّبَ المشاعر والعواطف على الاجترار عند هؤلاء الشعراء.

وهذا يعني أنْ لا روابط بين الشاعر المُنْتِج لهذا الغزل، وبين مشاعره؛ إذ يظل على مسافة كبيرة منه، مُفارِق لحياته الشخصية. وهو ما عبَّر عنه بوضوح في قوله: «إن النسيب، عموما، الذي نطلق عليه صفة البدائية مُقْتَضَب، بصرف النظر عن بعض الأشكال الفريدة في «المُفَضَّلِيَّات»، فهو لا يحتوي بقية أجزاء القصيدة إلى حدٍّ يتحول فيه إلى حكاية، كما أنه يظل غير مرتبط، تقريبا، بسيرة الشاعر(...). فهو يتعلق بمشهد واحد، وقَلَّما يحكي عما هو أبعد من ذلك»[2].

ومثل هذا التخريج لا نستطيع رده ما دام النقاد العرب القدامى قد أقَرُّوه

---

(١) الغزل عند العرب. ترجمة: إبراهيم الكيلاني. ص٣٧.

(٢) نفسه. ص٤٢-٤٣.

بتجليات مختلفة، خصوصا الذين تحدثوا في أسماء النساء المُتَغَزَّل بهن. فهذا ابن طَباطَبا العَلَوي ينبه الشعراء إلى ضرورة تجنُّبهم أسماءً تُوافِقُ أسماء نساء الممدوحين؛ قال: «ولْيُجْتَنَبْ في التَّشْبِيب من يوافق اسمُها بعض نساء الممدوح من أَمَةٍ أو قرابة أو غيرها»(١).

فتَحَكُّمُ مثل هذه الأعْراف في طرائق النَّظْم لا بد أن يكون عنصرَ تشويش، لا يُسْعِف في تبني موقف واضح مُسْنَد بدلائل قاطعة. ولذلك يبقى التوجه إلى مستويات تحقق الغزل في النص الشعري هو الحَكَمُ الفَيْصَلُ في تبني رأيٍ والإعراضِ عن آخر.

أضف إلى ذلك أن الكثير من الإشارات النقدية تحكم على الغزل بأن يظل مقترنا بما بعده من مدح أو ذَمٍّ. وهو ما نقله ابن رشيق عن الحاتِميِّ في قوله: «وقال الحاتمي: من حُكْم النَّسيبِ الذي يَفتتِح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذَمٍّ، متَّصلا به غير منفصل منه، فإن القصيدة مِثْلُها مِثْلُ خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض»(٢).

بل إن ذائقة القدماء حكمت على الغزل ألا يتجاوز قَدْرا معلوما داخل القصيدة، وإذا ما حصل، دخل في خانة العيب. وهو ما عبر عنه ابن رشيق أيضا في قوله: «ومن عيوب هذا الباب أن يَكْثُر التَّغَزُّلُ ويَقِلَّ المديح»(٣).

يكفي لغرض شعريٍّ كيفما كان نوعه أن يحاصَر بأعرافٍ وتقاليدَ تُحَجِّم قَدْرَهُ، وأحكام نقدية ترسم له حدودا أخلاقية يَحْرُمُ تخطيها، أن لا يكون مركزيا مهما كان أصيلًا.

ولا يُبدي شوقي ضيف أي موقف بخصوص قوة أو ضعف حضور الغزل في أشعار الجاهليين، واكتفى بالإشارة إلى أنه موضوعٌ ضمن سائر المواضيع، تتداخل

---

(١) عيار الشعر. ص١٢٧.

(٢) العمدة. ج١١٨/٢.

(٣) نفسه. ١٢٣/٢.

وتتخارج بحسب المقام، يصلح في بداية المدح والهجاء والرثاء أيضا[(١)]. والغزل عنده عدة تلوينات تتصل بذكريات الشباب ووصف المغامرات وزَوْرَة الطَّيْفِ ووصف المرأة.

ونختم تصور هذا الفريق الذي لم يجعل الغزل مركزيا، كما أنه لم يشك في أصالته، بنص ليوسف حُسَيْن بَكَّار يلتمس فيه أسباب تفاوت حضور الغزل في الجاهلية، بين القوة والفُتور؛ قال: «سار الغزل الجاهلي في أكثر الاتجاهات التي يمكن أن يتجه إليها الغزل في كل عصر، بِخُطىً تبدو سريعة في اتجاه وَوئِيدَةً في آخر، وهو تفاوت لا بد منه، اقتضته، بل فرضته ظروف الجاهليين البِيئِية والاجتماعية وما يتصل بهما من عوامل وأسباب»[(٢)].

ونتيجة لكل العوامل والأسباب التي أشرنا إليها، سواء المتعلقة بالأعراف والتقاليد الاجتماعية، أو الأدبية والمقاييس النقدية، فإن الغزل الجاهلي ظل يكافح ضد الشَّتات الذي ألَمَّ بأطرافه، قصد الاستقرار على هُوُيَّةٍ مستقلة بين الأغراض الشعرية الأخرى. غير أن أسباب الشَّتات كانت أقوى من الرغبة في الجمع، فخضع هذا الغزل لمنطق العصر، ورضِيَ بأن يتوزع كيفما أراد له الشعراء، بل النُّقاد. ولم يَتَسَنَّ له العثور على هُويته إلا مع العصر الأموي؛ حيث اختفت أشدُّ الأسباب إِقْبارًا لهذا الفن.

٢.٢. الغزل الأموي: اكتمال الهوية

أ. النشأة والاستواء

من المجْحِف حقا القفز بالحديث في الشعر من الجاهلية إلى العصر الأموي دون الوقوف عند واسِطَة العصرين «صدر الإسلام» الذي أَحْدَثَ، بدون شك، تحويلا جوهريا في مختلف القِيَمِ الإنسانية، ومعها طُرُقُ التعبير عنها.

(١) العصر الجاهلي. ص٢٠٩.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. ص٤٥.

ولذلك، بَدا من الضروري الالتفات، ولو بإيجاز، إلى هذه الواسطة، من جهة ما يتعلق بموضوع دراستنا.

لم يُثِر الشعر في صدر الإسلام اهتمام الدارسين إلا من زاويتين: تنطلق الأولى من محاولة تفسير الأسباب التي أدت بالشعر، في هذه المرحلة، إلى الفُتور والانكماش، على مستوى الموضوعات الشعرية. بينما تنطلق الثانية من محاولة رصد مظاهر التجديد، وتجليات المحافظة في شعر الإسلاميين مقارنة بالشعر الجاهلي.

وإذا كان المقام هنا يضيق عن إبراز حجم الاختلاف بين الدارسين حول هاتين الإشكاليتين، فإنه يتسع للنظر في موضوع الغزل الذي هو مظهر من مظاهر التعبير عن أكثر العلاقات الإنسانية تعقدا وحساسية، والتي نالت حظها كاملا في الإسلام، فكان من الطبيعي أن يكون غرضُ الغزل أكثرَ الأغراض الشعرية المُوجبَة للمراقبة من قِبَل المسلمين (الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء رضوان الله عليهم) الذين همَّهُم، بالأساس، ضبطُ العلاقات الإنسانية وتَوْضيبُ شؤونها، وعلى رأسها علاقة المرأة بالرجل التي هي جوهر الغزل أيضا.

وإذا كان الفرْقُ بين الحلال والحرام في هذه العلاقة قد قِيسَ بالأعراف والتقاليد في العصر الجاهلي، فإن الإسلام أضاف لمفهوميّ الحلال والحرام دلالاتٍ أخرى، فضَيَّق من محيطها أو وَسَّعَ منه بحسب ما يتلاءم ومصالح الناس. وتبعا لذلك أضاف مقاييس أخرى تجاوزت العُرْفَ إلى القانون الذي لا يُزايَدُ عليه، ولا يُقْبَلُ فيه التَّواطُؤُ، فرسَمَ بوضوح حدود التداخل والتخارج بين هذين المفهومين.

وخلاصة القول، إن الغزل يحمل في ذاته أسباب جَلْبِ اهتمام الإسلام به، لِتَنْضافَ إلى الأسباب العامة التي دفعت المسلمين إلى النظر في هذا الشعر بشكل جدِّي. فَدُفِعَ، كما دُفع الشعر، إلى الخلف، أو على الأقل تم تضييق دوائر تَحَرُّكِ الشعراء، فَسَكَتَ بعضهم بشكل نهائي، وآمن البعض الآخر بنَواهِي هذا الدين وأوامره، فهَذَّب من لسانه على نحو تَرتَضيه أخلاقيات الإسلام. بينما ظل فريق آخر من الشعراء يُجاهِدُ ضِدَّ الصمت أو التعديل إما من داخل دائرة

الإسـلام، لكن بأسـاليب تُغَلِّب الرمـز والكِناية على التَّصْـريح تَوَقِّـياً من عـقـابٍ مَضمـون، أو من خارج هذه الدائرة. فطَفِقُوا يَهْجون هذا الدين ويستخِفُّون بشأنه وشأن القـائمين عليـه، وأطلقـوا ألسنتـهم تُحَـدِّثُ بما دَرَجَتْ عليـه في الجـاهليـة؛ حيث لا مـانع من الهـجـاء المُدْقِعِ، والمدح والفـخـر المبـالَغ فيـهـمـا، والتَّـغَـزُّل أنَّى شاؤوا...

غير أن التضييق لا يعني، بالضرورة، أن عـلاقة الإسـلام بالشعر عـلاقة عَداء مُطْلَق وكراهيـة مَكِينَة[1]، وإنما هي عـلاقـة خـضعت لمنطق مُغـايرٍ لما كـانت عليـه عند الجـاهليين، نظرا لحـجم وطبيـعـة التـحـولات التي مـست كل مظاهـر الحـيـاة العربيـة. وهذا لا يعني أيضا أن الغزل تم إقْبارُه بشكل نهائي، وأن الإسـلام حاربه بإطلاقـه كمـا أكـد جورج غـريب[2]، وإنما ظل مـسـتـمـرا، لكن بتـجليـات أخـرى، أَوْجَبَتِ العفْوَ أو العِقاب.

فقد ذهب شكري فيصل إلى أن الغزل ظل مستمرا بصورتين مختلفتين، لكل منهما طائفة من الشعراء.

تتشكل الطائفة الأولى من شعراء ظلوا يتغزلون ويصفون اللَّهْو والخمر بشكل عَلنِيٍّ كما هو الحال عند أبي مِحْجَن الثَّقَفي، أو يتغزلون في تَخَشُّع وتَهَيُّب أَوْجَبَ التَّسَتُّرَ كما فعل أبو حُمَيْد بن ثَوْر الهِلالي. وقد استطاع الغزل، مع هذه الطائفة، الصـمـود؛ إذ «لم يعـرف الصـمت ولم يُدْرِكْـهُ ذُبولٌ. وإنما ظل يَعْـتَلِجُ في القلب

---

(١) كد عبد العزيز الكفراوي أن العداوة بين الدعوة الإسـلامية والشعر لم تكن سـرا خافيا. وهو ما أدى، في اعتقاده، إلى أن الصبغة الغالبة على الشعـر العربي في صدر الإسـلام كانت الصمت أو ما يشبه الصمت. (الشعر العربي بين الجمود والتطور. ص٤٣-٤٥).

(٢) لا يبـتـعـد منطق الكفـراوي عن منطق جورج غـريب، الذي أكـد أن الإسـلام لم يتـوانَ في محاربة الغزل دون تمييز؛ قال: «**لقد حارب الإسلام الغزل**»، **حتى قال شاعرهم:**

قَـالَتْ: هَلُمَّ إِلَى الحَـدِيثِ، فَـقُـلْتُ: لاَ
يَـأْبَـى عَـلَـيَّ الـلـهُ وَالإِسْـــــــلاَمُ»

(الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٢٠)

وينطلق على اللسان (...)، ولكنه غايَرَ صِفاتِه التي عرفناها في الشعر الجاهلي وخالف عن أسلوبه (...)، فَغَدا أكثرَ تَعَمُّقا لِلسَّرائِر، وصِلَةً بالضَّمائِر، وبُعْدا عن الشهواتِ العارِضَة والأهواء المَوْقوتَة»(١).

أما الطائفة الثانية من الشعراء، فتتشكل ممن اقتنع بضرورة تعديل مسار القصيدة حتى تستجيب للتعاليم الإسلامية، فقلَّصوا من حجم حضور الغزل فيها وهَذَّبوا من صورته ومضمونه حتى صار مُجَرَّد ذِكْرى أو طَيْف، فيه من الفُتور العاطفي ما لا يجعله ذا شأن، وهو ما لُوحِظَ على غزل كَعْب بن زُهَيْر وحَسَّان بن ثابت ومُعِن بن أَوْس والزِّبرْقان بن بَدر... وهم تحت مِظَلَّة الإسلام. فمع هؤلاء شهد فن الغزل «تقلص بعض أقسامه كالأطلال، وغياب بعض أقسامه الأخرى كوصف المحاسن، وأنه بوجه عام آلَ إلى شيءٍ من ضُمور»(٢). وهو ما لا نملك حجة التشكيك فيه أو ردِّه وإنكاره. فكل المؤشرات تذهب بالشعر عموما والغزل خصوصا إلى هذه النتيجة.

هذه إذن، هي صورة الغزل في صدر الإسلام، اعْتَوَرَهُ، ما اعْتَوَرَ غيره من الأغراض، فُتُورٌ وتراجُعٌ إلى درجة المَسْخ أحيانا، نظرا لتضافر عوامل مرتبطة بطبيعة هذا الغزل ذاته، وأخرى مرتبطة بطبيعة العلاقة بين الإسلام والشعر عامة.

غير أن هذه العوامل سرعان ما ستنهار، وبانهيارها سينتعش فن الغزل بالصورة نفسها التي كان عليها من قبل، بل إن عوامل أخرى ستظهر فترتفع بهذا الغزل إلى مكانة لم يَتَبَوَّأْها في تاريخه الطويل، وتحديدا في العصر الأموي.

فكل الدراسات التي تناولت فن الغزل بالدراسة أجمعت على أن هذا الفن عرف نُضْجَه في العصر الأموي، بل إن الكثير منها جزم بأنه وُلِدَ مُكْتَمِلا في حضن هذا العصر، فلم يكن للعصور السابقة عليه فضل الإنجاب حتى يترعرع

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٢٥٩ .

(٢) نفسه. ص٢٦٨.

ها هنا، وهو مذهب آمن به طه حسين كثيرا، وتبعه في ذلك غير قليل من الباحثين[1].

ولا تُكَذِّبُ التَّحَقُّقات النصية هذا الإيمان؛ إذ لم يكن ممكنا الحديث في العصر الجاهلي أو صدر الإسلام عن مدرسة شعرية مادتها الأساس، شعر الغزل بمختلف تجلياته، لا تتعداه إلى غيره.

ولذلك، فحينما يجزم طه حسين بأن العصر الأموي مؤشر زمني على ميلاد فن الغزل، فلأَنَّ المَتْنَ الشعريَّ المُنْجَز في هذه المرحلة مُسْعِفٌ في تبرير هذا الحسم، وقد رأينا، سابقا، كيف أنه فضَّل الغزل الأموي على الجاهلي، وكيف جعل هذا الغزل هامشيا بالمقارنة مع الأغراض الأخرى التي كانت أكثر شيوعا عند الجاهليين؛ قال مؤكدا هذه النشأة: «نشأ عند العرب فن جديد، هو الغزل. ذهب فيه الشعراء مذهبين مختلفين»[2]. وهو ما تبناه الطّاهر لبيب حين أقَرَّ أن المنعطفات التي أعقبت ظهور الإسلام خلقت جوا ملائما لظهور شعر جديد. ومن ضمنه «نشوء القصيدة الغزلية المستقلة، فيما لم يكن يُهَب الغزل قَبْلاً إلا بضعة أبيات مُضَمَّنَة»[3].

وقد تبعهما في هذا الرأي مَأْمون بنُ مُحْيي الدين الجَنَّان حين أكد أن بادية الحجاز عرفت أيام الأمويين «نوعا جديدا من الغزل في الشعر العربي، لم يكن للعرب عَهْدٌ بمثله من قَبْلُ، ولا عرفوا مثله من بَعْد»[4].

والذي لا خلاف فيه، أن العصر الأموي سواء تمَّ اعتباره عصر ولادة لفن

---

(١) تحدث حسان أبو رحاب، بكل يقينية، عن نشأة الغزل العذري في العصر الأموي؛ قال: «**وفي يقيني أن الغزل العذري لم ينشأ في العصر الجاهلي (...)، ولم ينشأ في العصر الإسلامي (...). إذن في العصر الأموي نشأ الغزل العذري**». الغزل عند العرب. ص١٦٩-١٧٠.

(٢) حديث الأربعاء. ج١/١٩.

(٣) حافظ دياب. مقدمة «سوسيولوجيا الغزل العربي». ص٦.

(٤) مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة. ص٣٧ .

الغزل العذري أو الغزل بشكل عام، أو تم اعتباره عصر ازدهار لهذا الفن، وَفَّرَ شروط انتشار الغزل، وأَمَّنَ له كل ظروف النمو والانتعاش، وسجَّل نَقْلَة نوعية في مميزات هذا الفن الذي نازع بقوة شعر النَّقَائِض الذي تميز به العصر الأموي أيضا، فلا يُذْكَر العصر الأموي إلا وذُكِرَ معه شعر الغزل وشعر النقائض.

وحينما يتحول فن من فنون القول إلى علامة تُؤَشِّرُ على زمن بكامله، فهذا يعني أن سلطته كانت قوية جدا في توجيه حركة الإبداع بشكل عام.

ب. تفسير الهيمنة

إذا كان الاتفاق كاملا بين الدارسين حول مركزية فن الغزل في العصر الأموي بكل تلويناته، فإن الاختلاف بدا واضحا وهم يضعون مقاربات لأسباب هذه المركزية، وتفسير عوامل الهيمنة فلم يستغرق نقاشهم حول درجة الهيمنة حَيِّزا كبيرا من دراساتهم، بينما أطالوا في التماس أسباب ذُيوع وانتشار هذا الفن/ الغزل العذري.

وبقدر ما كان الخلاف بين الدارسين حول الأسباب المُنْتِجَة لهذا الفن، بقدر ما كانت هذه الأسباب متنوعة ومُتَشَعِّبة، وجَدَ لها هؤلاء الباحثون تفسيرا إما في المستوى الاجتماعي أو النفسي أو الديني أو السياسي، مسترشدين بإشارات نصية لشعراء هذا الفن.

وبعدما فَرَغوا من مناقشة الأسباب التي يُفْتَرَضُ أنها ساهمت في إضعاف الشعر في صدر الإسلام، فَردَّها البعض إلى مُعاداة الدين للشعر (وهو رأي مَردودٌ وغيرُ مُسْتَوْفٍ شروطَ القَبول)، وردَّها البعض الآخر إلى أن الإسلام جاء بروحانية جديدة صَرَفَتِ الناس عن العشق إلى الجهاد كما قال جورج غريب، الذي أضاف سببا آخر يَبْخَسُ الشعر حقه حين أفرغه من قِيَمِهِ البلاغية؛ قال: «وكان لاهتمام العرب بالنثر النابع من بلاغة القرآن شأن في إقصائهم عن الشعر»(1).

(1) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص21.

فبعد كل ذلك توجَّه الباحثون إلى مناقشة العوامل التي من المُفْتَرَضِ، أيضا، أن تكون قد ساهمت في ولادة أو استواء هذا الشعر على الهَيْأَةِ التي نعلمه عليها.

ولا يسعنا في هذا الباب، إلا أن نبدأ برأي طه حسين ليس لاعتبار تاريخي فقط، وإنما لأن رأيه سيكون القاعدة لكثير من الآراء اللاَّحقة والتي نَمَّت مواقفه وأَغْنَتْها وجعلتها أساسا لدراساتها.

يرى طه حسين أن أهم الأسباب التي حسمت في انتشار الغزل في العصر الأموي بنَوْعَيْه الأساسيين «الإباحي والعذري»، كانت تتصل اتصالا مباشرا بالفقر والغِنى النَّاتجيْن عن تحولات سياسية شهدتها شبه الجزيرة العربية عَقِبَ الفِتْنة الكبرى التي أفرزت نظاما سياسيا جديدا؛ حيث تحول نظام الخلافة من الشُّورى إلى الوراثة، ومعه تحولت المراكز السياسية ومعها الاقتصادية. فبعدما آلَتْ أمور المسلمين لبني أمية، طوعا أو كرها، تم نقل السيادة إلى الشام التي اتخذها الأمويون عاصمة لسلطانهم، وتحولت العراق وباقي المراكز الأخرى إلى هوامش يعاني سكانها من الإقصاء والحرمان على كافة المستويات، لا سيما عندما «أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب، فعاملوها معاملة شديدة قاسية، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف»(١).

وكان من الطبيعي جدا، أمام نظام بمثل هذا الحجم من القسوة والاستبداد، أن يقتل اليأسُ هؤلاء القوم، فيبحثوا لهم عن مُتَنَفَّسٍ ينْفُثُون فيه ضِيقهم. ولن يكون إلا الشعر، بل شعر الغزل العذري تحديدا. وعلى عكس هذه القسوة التي قابل بها الأمويون عرب البوادي، انتهج هؤلاء سياسةً مُغايرة مع أبناء الأنصار والمهاجرين من مكة والمدينة؛ حيث أَجْرَوا عليهم من النِّعَم والثروات ما شغلهم عن أمور السياسة وتدبير الحُكْم، فكان الشعر مرة أخرى هو المعبِّر عن هذه الوضعية، لكنه شعر مُخالِفٌ لِما أنتجته الطبقة الأولى، يذهب مذهب الإباحية واللهو. وقد عبر طه حسين عن هذا الوضع بكل وضوح حين قال: «كان أهل مكة

(١) حديث الأربعاء. ج١/١٨٩.

والمدينة يائسين، ولكنهم كانوا أغنياء فَلَهَوْ كما يلهو كل يائس. وكان أهل البادية الحِجازيِّين يائسين، ولكنهم كانوا فقراء، فلم يُتَحْ لهم اللَّهْوُ. وقد حِيلَ بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن، فَنَشَأَ في نفوسهم شيء من التَّقْوى ليس بالحضَرِيّ الخالص، وليس بالبدَوِيّ الخالص. ولكن فيه سَذاجَةٌ بدويَّةٌ، وفيه رِقَّةٌ إسلامية. وانصرف الناس عن حروبهم وأسباب لَهْوهم الجاهلي، كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم. فانْكَبُّوا عليها واستخلصوا منها نَغْمَةً لا تخلو من حزن، ولكنها نغمةُ زُهْدٍ وتَصَوُّف»[(١)].

هكذا، إذن، أحس هؤلاء بالفراغ الذي قادهم إلى الإحساس بالاغتراب سواء أكانوا أثرياء أو فقراء، فلم يجدوا من مُوَاس إلا الشعر. لكن بما يتلاءم والطبقة التي ينتمون إليها، فكان الغزل العُذْري المليءً بالحرمان صناعةَ الفقراء[(٢)]، وكان الغزل الإباحي صناعةَ الأثرياء؛ حيث أسبابُ النعمة ظاهرة حتى في علاقتهم بالمرأة كما تؤكد على ذلك النصوص التي خلَّفُوها، فالشعراء غالبا ما يُقَدِّمون أنْفُسَهُم مَطْلوبين لا طالبين لِودِّ المرأة. وهي الخلاصة التي خرج إليها طه حسين

(١) نفسه. ج١/١٩٠.

(٢) يبدو الربط بين الغزل العذري والفقر غريبا إذا ما علمنا أن مصادر الشعر العربي التي تناولت عشاق العرب المشهورين تحدثت عن غِنى بعض الشعراء من العذريين. فصاحب «الأغاني» أشار إلى أن مجنون ليلى كان يلبس حُلَلَ الملوك. وهذا يعني أنه ثَرِيٌّ. وهو ما عبر عنه شوقي ضيف في قوله: «**كان قيس عند أبيه الملوح أعظم منزلة من إخوته، وكان أبوه ذا ثروة، فدفع له خمسين بعيرا وراعيها في مهر ليلى، فلم يقبل أبوها المهدي مع أنه كان أقل منهم ودونهم ثروة**». الحب العذري عند العرب. ص, ٣٤

وقد أفصح الشعراء العذريين عن غِناهم واعتزوا به، من ذلك ما جاء في قول جميل بن معمر:

أَبِيتُ مَعَ الهُلاَّكِ ضَيْفاً لأَهْلِهَا

وَأَهْلِي قَرِيبٌ مُوسِعُونَ ذَوُو فَضْلِ

ص٢٤٧.

من تحليلاته لطبيعة العلاقة التي تجمع الشعر بالمناخ السياسي والوضع الاجتماعي؛ قال: «وإذن، فهذان القسمان من الغزل أثَرٌ من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية. اضطرت هذه الحياة السياسية أهلَ الحجاز إلى الابتعاد عن العمل وأَوْقَعَتْ في قلوبهم اليأس. ولكنها أغْنَتْ قوما فَلَهَوْ وفَسَقوا، وأَفْقَرَتْ قوما آخرين فَزَهَدوا وعَفُّوا وطمَحوا إلى المُثُل العُليا»[١].

ولا يختلف رأي جورج غريب في هذه الأسباب عما أثبته طه حسين، فقد أكد أن انتهاء الأمر إلى الأمويين مَكَّنَهُم من محاصرة القُرَيْشِيِّين والأنصار، وحمَلَهم حرصهم على التخلص منهم على أن أجْرَوْا الأموال في أيديهم، «فاخضَرَّ العيش، وانتشر اللهو والغناء، فَهَبَّ الشعراء إلى إحياء الغزل بعد أن قَوِيَت النزعة الموسيقية فيه ليكون صالحا للغناء، فنهض هذا الفن على أيديهم نَهْضَةً مُبارَكة»[٢]. وعلى النقيض من هذا السَّخاء، تم التضييق على النَّجْدِيِّين فحُشِرُوا في صحرائهم قابعين، تأكلهم الحسرة وينهشهم الفقر والضياع، فجاء شعرهم صَدًى لآلامهم وحرمانهم، و«إذا ما تَغَزَّلوا، فالعَفافُ رائِدُهم»[٣].

ومن الدارسين الذين جعلوا من مقاربات طه حسين وجورج غريب، أساسا لدراستهم، الطاهر لبيب، الذي قدَّم بحثا مُفَصَّلا تناول فيه الغزل العذري العربي من منظور سوسيولوجي، والملاحظ أنه قلَّب آراء الرَّجُلَيْن على كل الوجوه الممكنة، وأضاف لها ما كان ينقصها من الأدلة والحُجج والشروح المستفيضة التي تُؤَمِّن لها قدرا كافيا من القَبول لدى الدارسين.

فبعدما أفاض في عرض الوقائع التاريخية والأحداث السياسية التي رافقت حكم الأمويين، على المنوال نفسه الذي رأيناه مع طه حسين، أكد أن «زُمْرَة الشعراء العذريين ذاتها، قد عاشت، إذن، فترة من الأوضاع المستجدة: انتشار القيم الإسلامية، والتمجيد العِرْقي والسياسي للسُّلالة العربية، والارتقاء إلى

---

(١) حديث الأربعاء. ج١/١٩٠.

(٢) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٢١-٢٢.

(٣) نفسه. ص٢٢.

نَمَطٍ جديد من الحياة الاجتماعية-الاقتصادية خاصٍّ بالمناطق الْمُتَمَدِّنَة، يضاف إلى ذلك سلطة مَلَكِيَّةٌ تزداد تَجَبُّرا، كانت إحدى تَبِعاتها اشتدادُ التعارض القديم بين البَدْو والحَضَر»[١].

هذه هي وضعية بني عُذْرَة الاقتصادية والاجتماعية في أرض خاضعة لحكم الأمويين، فيها من الضياع والحرمان أكثر ما فيها من الطمأنينة والاستقرار. وبدون شك فوضعيةٌ مثل هذه ستجلب السُّخْطَ والتَّذَمُّرَ أكثر ما تجلب الرضا والطاعة لأَرُسْتُقْرَاطِيَة ظالمة دفعتهم إلى الهامش. بل إن الطاهر لبيب سيدفع باللاَّئمة على الإسلام[٢]، وكأنه يومي إلى معاقبة خَفِيَّةٍ على تَمَنُّع بني عذرة، حين دعاهم الرسول صلى الله عليه وسلم للدخول في الإسلام، فأَبَوْا ذلك. وهو ما أدى بهؤلاء إلى الانكماش والإقصاء من مشروع الأمة الإسلامية، أو على الأقل تهميشهم سياسيا، اقتصاديا، وثقافيا.

ولم يزدد هذا الوضع إلا تعقدا وسوءا في عهد الأمويين، ولم يَبْقَ للعذريين ما يَدَّخِرُونَ من صبر، فأعلنوا تمردهم الذي جاء غزلا عذريا، قال الطاهر لبيب: «ضمن هذه البنية الاجتماعية، الاقتصادية الجديدة؛ حيث كان أكبر قسم من الثروات يتراكم بين أيدي شريحة من المحظوظين، دون أن يُواصَلَ استخدامُه للاستهلاك المباشر، بل لـ «إعادة الإنتاج الموسَّع»، نمَا الحب العذري والحب الأَيْرُوسي على نحو مُتواز، وهما «استراتيجيتان جنسيتان» كانت المرأة فيهما مُجَرَّدَ مُرادِف «عاطفي» لرأس المال الجديد: لقد قامت دُونْجْوَانِيَّةُ عمر بن أبي ربيعة على «استثمار امرأة المجتمع الراقي، النبيلة والغنية، في غيرة نِسْوِيَّة «مُنْتِجَة» فكان النجاح، المتصوَّر والْمُقدَّم باعتباره ارتقاء ارستقراطيا من الناحيتين المادية والمعنوية، يُوَلِّدُ إحساسا بالرضا لا يحاول مطلقا أن يضع النظام الاجتماعي القائم موضع اتهام. أما عند العذريين، فإن الحب هو حب اسْتِلابٍ، بالمعنى الماركسي للكلمة تقريبا، فـ«العمل» الذي يتحمل البطل فيه كل أشكال

---

(١) سوسيولوجيا الغزل العذري. ترجمة: مصطفى المسناوي. ص١٤٣.

(٢) قال في هذا الشأن: «ويبدو أن الإسلام قد أكد هذه الهامشية». ص١٤٩.

العَناء لا ينتهي، أبدا، إلى نتيجة. ذلك أن موضوعه يقف ضد فاعله، ويصير غريبا عنه(...)، إن شعور المرء هذا، بالعجز عن استعادة منتوجِ عَمَلِهِ، هو الذي يغمر الشعر العذري بيَأْسٍ عميق»(١).

ويجد الباحث تخريجًا ملائما لتعبير العذريين عن الظلم والحسرة وهم يُراقبون محبوباتهم وقد تم تَزْويجُهن إلى غيرهم من الرجال. وهو أن هذه المحبوبة ما هي إلا رأس المال الذي يُزَفُّ إلى الملاَّكين الأمويين الشاميين، ولا حَظَّ للعذريين الحجازيين فيه، فَيُتْبِعُونَ هذا الزفاف زَفَراتٍ منكسرةً كأنها زَفَراتُ الحب.

هكذا إذن، صارت المرأة في نصوص العذريين معادلا موضوعيا لرأس المال في مرجعية الطاهر لبيب، فالرحلة واحدة والخاسر واحد أيضا، كيف لا، وهو القائل: «إن هذه الوضعية تندرج في سيرورة عدم التوازن بين المدن والبوادي. فالاستغلال الاقتصادي، مثله في ذلك، مثل الممارسات الجنسية»(٢).

ليصل بعد كل هذه التحليلات للواقع الاجتماعي والسياسي الذي طَمَس هُوية العذريين، أو على الأقل أصاب حركتهم بالشلل في وضع يَموج على صفيح ساخن، إلى خلاصة لا لَبْسَ فيها، حَمَّل فيها المسؤولية للمجتمع الأموي الذي لم يُنَمِّ الفوارق والتّضعارُضات فحسب، «بل نَمَّى كذلك هامشيةً ثقيلةَ الوَطْأَةِ، هامشية كانت تجد تعبيرها، ضمن الكون العذري، في امتناع عن الجنس. ذلك أن العذري، وهو يطمح إلى العدالة، كان يتعلق بحبيبة متزوجة؛ أي بحبيبة تعود «إنتاجيتها»، ظُلْمًا، إلى رجل غَنِيٍّ، إلا أنه كان ينقاد، كلما عادت إليه، إلى الاستغناء عن إنتاجيتها»(٣).

واستكمالا لمشهد التهميش، يخرج الباحث إلى نتيجة تُعَمِّقُ مأساة العذريين، مُسْتَخلَصَةٍ من قراءة تحليلية لأشعارهم، وهي أن شعرية هؤلاء لم تحْظَ بالاهتمام

(١) سوسيولوجيا الغزل العذري. ترجمة: مصطفى المسناوي. ص١٦٣-١٦٤.

(٢) نفسه. ص١٦٥.

(٣) نفسه. ص١٧٩.

الكافي، ولم يُعِرْها النقاد اهتماما يليق بحجمها، كتلك التي حظيت به شعرية مدارس شعرية أخرى؛ قال: «لقد سبق لنا أن انتهينا إلى نوع من اللامبالاة السياسية، وذلك بموازاة هامشية اجتماعية-اقتصادية تضع العذريين خارج التعارض بين الحضر والبدو. ويؤدي بنا الجدول أعلاه(١) إلى ملاحظة أن هذه اللامبالاة قابلة لأنْ تُنْقَلَ، هي بدورها، إلى الشعرية. ولم يخطئ القدماء في حكمهم حول هذه النقطة؛ إذ إن هناك علاقة مؤكَّدَة بين السلطة والجمالية اللغوية»(٢).

إن هذا النص يعيد إلى الأذهان الإقصاء الذي عانى منه شعر النسيب، الذي احتفظت به بعض النصوص النقدية القديمة كتلك المُثْبَتَةُ في البيان والتبيين للجاحظ؛ قال: «جلستُ إلى أبي عُبَيْدَة والأَصْمَعِي ويحيى بن نُجَيْم وأبي مالك عَمْرو بن كِركِرة مع مَنْ جالستُ مِنْ رُواة البَغْدادِيِّين فما رأيت أحدا منهم قصد إلى شعر في النَّسيب فأنشده»(٣).

وخلاصة القول، إن الطاهر لبيب أقر بتفسير طه حسين، وجورج غريب، بل سعى إلى توسيع دائرة هذه التفسيرات وإسنادها بمرجعية نظرية صلبة تضمن لها التماسك لتؤدي وظيفتها الإقناعية على أكمل وجه. كما أنه لم يسْتَثْنِ الإسلامَ، إذ أدخله شريكا في التهميش والاغتراب الذي استشعره العذريون، وسببا مباشرا في إقصائهم وتَغْيِيب دورهم في بناء الدولة الإسلامية. وهي وضعية ورثوها، أو أُجْبِروا عليها، حتى انتهى بهم الأمر مع الأمويين إلى اليأس المُميت.

(١) أحصى الطاهر لبيب، في جدول، نسبة حضور أشعار العذريين وحدد مستوى قِيَمِها الجمالية مقارنة بأشعار أخرى. فانتهى إلى أنها تتخلف عن هذه الأشعار، أو هكذا أُرِيدَ لها من قِبَل القَيِّمِين على الشأن السياسي والأدبي العربيين آنذاك. يمكن الاطلاع على هذا الجدول في كتابه. الصفحة ١٧٩. ترجمة:حافظ دياب. والصفحة ١٧٨ ترجمة: مصطفى المسناوي.

(٢) نفسه. ص١٧٩.

(٣) البيان والتبيين. ج٤/٢٣-٢٤.

ومع أن هذه الدراسات قدَّمَتْ اجتهادات مفيدة حَقِيقَةً بأن يُلْتَفَتَ إليها، لا سيما دراسة الطاهر لبيب التي حصَّنت نفسها بمنهج علمي دقيق يقوم على تصور نظري صلب وجهاز مفاهيمي له مرجعيته المعرفية، فإنها لم تمنع من ظهور تفسيرات أخرى، أو بالأحرى، ليس بوسعها تجاوز تفسيرات سابقة يذهب أصحابها مذهبا مخالفا تماما لما ذهب إليه أصحاب هذه الدراسات، حتى لَيُحِسَّ القارئ أنها ردٌّ مباشر على ما جاءت به، ورفضٌ صريح لِما أقَرَّتْه من نتائج. حتى وإن كانت المُنْطَلَقات واحدة (الدين، التحولات الاجتماعية والسياسية والحضارية...).

فإذا كان أصحاب التفسيرات السابقة قد ذهبوا بعيدا في تأويل النص الشعري بما يُلائِم تصوراتهم، فإن دارسين آخرين حافظوا على النص في إطاره الشعري ولم يتجاوزوا ذلك إلى التأويل.

ومن أبرزهم شوقي ضيف الذي أكد أن لظهور الغزل العذري سببين جوهريين، هما: الدين والمكان الجغرافي (الصحراء)، ونفى فكرة الفقر والحرمان المادي الذي أشارت الدراسات السابقة إلى أن بني عُذرة عانوا منهما.

والملاحظ أن الباحث نظر إلى الدين من الناحية الأخلاقية، وأعطاه بعدا إيجابيا، يتجلى في تهذيبه النفوسَ وتَهْيِئِها لِتَقَبُّلِ الطاهرِ من المشاعر ودفع الخبيث منها. ولما كان الغزل العذري هو التعبير عن «الطهارة»، فإن للإسلام سهما نافذا في هذا التفاعل بين أفئدة الناس وقيمة الطُّهْرِ والعَفاف.

أضف إلى ذلك أن الإسلام أعطى للمرأة وضعا اعتباريا حدَّ من مظاهر اختلاطها بالرجل، فلم تعد سهلة المنال ولا قريبةَ الإدراك، وإنما عزيزة على الرجال، مما ولَّد في نفوسهم الحاجة إليها والتَّشَوُّفَ إلى قُرْبِها، علما أن كل مُفْتَقَدٍ مرغوبٌ فيه. وقد عبر شوقي ضيف عن هذه الوضعية الجديدة للمرأة في المجتمع الإسلامي بقوله: «والإسلام من غير شك، هو الذي هيأ لظهور هذا الغزل، فقد صَانَ المرأة وأَسْبَغَ عليها غيرَ قليلٍ من الكرامة والإجلال، وبعث في نفوس هؤلاء البَدْوِ مِثالية خُلُقِيَّةً»(١).

(١) الحب العذري عند العرب. ص٢٥.

ومما يزيد من توهج هذا الحنين إلى المرأة، ما امتازت به طبيعة حياة العرب الصحراوية، فعلى امتداد الصحراء مساحات لا نهائية من السكون والهدوء، وليالي صامتة تتلألأ أقمارها، فتُشْعِلُ في أجنحة الشعراء أَلْهِبَةً من الحزن والأسى يُجَلِّلُهما الشوق للأنثى التي تستجيب، لكن عبر أطياف الشعراء لا غير؛ قال شوقي ضيف في هذا التناغم بين أكوان الشاعر وأكوان الطبيعة الصحراوية: «وهيأت لهذا الحزن أيضا، بيئة الصحراء وما يخيم عليها من سكون وصمت في لياليها المُقْمِرة الشاحبة»(١).

هكذا أضاف الدِّينُ روحانيةً كانت مُفْتَقَدَةً لدى العرب قبل الإسلام، إلى هدوء الصحراء، وفصَل بين المرأة والرجل إلا في حدود الشرع، فلم يجد الشاعر أمام هذا الافتقاد إلا التعبير عن حجم الشوق والأسى اللَّذَيْن دَاخَلاهُ جراء الإحساس بالوحدة القاتلة، فكان الغزل العذري هو النِّتاج الطبيعي لكل هذه التفاعلات. وهو ما أكده الباحث في خلاصة مُرَكَّزَةٍ؛ قال: «الصحراء والإسلام إذن، هما اللذان أعدَّا لظهور هذا الغزل العفيف الحزين وما طَوى فيه من حب نبيل شريف»(٢).

ولما التفت شوقي ضيف إلى الحياة الاقتصادية والاجتماعية لبني عذرة لم يجدها جَدْباءَ قاسيةً مُميتةً كما أكدت الدراسات السابقة، وإنما فيها من أسباب الحياة والخِصْب ما جعلها حياة مستقرةً بعيدة عن الاضطراب، ومُعافاةً من الشَظَفِ والعَوَزِ المُهْلِكَيْن. وبدون شك فحياة بهذا الشكل تبعث على شعر يتفرغ فيه الشعراء إلى ذواتهم، فيعبرون عما يخالجهم من مشاعر في نغمة غنائية هادئة تعزف آلام ونشوة الحب والغرام؛ قال الباحث مصورا هذا الوضع: «لم تكن حياة بني عذرة قاسية، ولا كان فيها هذا الجَدْبُ المُهْلِكُ، وإنما كان فيها خِصْبُ ونَماءٌ هَيَّآ لشيء من الفراغ، كما هَيَّآ لشيء من الاستقرار(...)، وكان لذلك أثره فيما خلَّفت بنو عذرة من شعر»(٣).

---

(١) نفسه. ص٢٠.

(٢) الحب العذري عند العرب. ص٢٠.

(٣) نفسه. ص١٩.

ولا يبتعد شكري فيصل عما ذهب إليه شوقي ضيف؛ إذ اعتبر الغزل العذري نِتاجا لشباب تَربَّى تربية صالحة في كَنَفِ الإسلام، وهو أيضا نِتاج لحياة مستقرة، وكلا الأمرين «لم يتوفرا معا إلا في عصر بني أمية»[1] كما أكد على ذلك الباحث.

والحكم بظهور هذا النوع من الغزل في العصر الأموي استنادا إلى هذه العوامل، يبدو شديد المخالفة لما ذهب إليه اسْتَنْدَال الذي أكد أن «الغزل كان في خيام عرب الجاهلية السمراء؛ حيث الطهارة في التربة والجو، وحيث ينظر البدوي إلى البدوية نظرة الكُفْءِ الشَّريف لِلْكُفْءِ الحبيب»[٢].

ولم يستغرب الباحث كيف أن هذا الغزل انتظر حتى العصر الأموي ليُفْصِح عن هُويته، علما أن الأسباب التي أشار إليها كانت ملائمة أكثر في عهد الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، والخلفاء الراشدين رضي الله عنهم، خصوصا من الناحية الدينية الأخلاقية؛ قال: «فلم يكن من الممكن أن يظهر هذا الغزل بقُدْسِيَّتِهِ وطهارته قبل عصر بني أمية، لم يكن من الممكن أن يظهر في عصر الخلفاء الراشدين بالرغم من أن تَمَثُّلَ التُّقَى والصلاح كان في عصر الراشدين أشدَّ وضوحا منه في عصر الأمويين»[٣].

والسبب، في نظره، راجع إلى أن عصر الرسول، عليه أزكى الصلاة والسلام، والخلفاء كان عصر فُتوحات وحروب، لم يترك للناس هوامش للتعبير عن عواطفهم، وإنما كانوا منشغلين بقضية كبرى. ولم تستقر الأوضاع إلا في العصر الأموي. بينما كان صدر الإسلام عصر كفاح لبناء الدولة الإسلامية[٤]، وهو ما

---

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٢٨٤.

(٢) نقلا عن صفحات من القديم والجديد لعباس الجراري. ص٧٣.

(٣) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٢٨٤.

(٤) لم يكن العصر الأموي بهذا الهدوء الذي أكده الباحث، بل كان كثير الصراع لا سيما في النصف الأول منه، وهي الفترة المتزامنة وظهور مدرسة الغزل العذري برُوَّادها المشهورين. ألم يرثوا الفتنة الكبرى؟ إن أهم الفتوحات أُنْجِزَت في هذا العصر، وأهم توسع للدولة الإسلامية بدأ مع الأمويين إن لم يكن قد انتهى معهم. وكل ذلك لا يتم إلا بصراعٍ.

لم يُهَيِّئْ جوا ملائما للالتفات إلى حاجات النفس العاطفية والتَّفَرُّغِ للتعبير عنها والسعي إلى إشباعها.

وفي سياق هذه المقاربات لأسبابِ هَيْمَنَةِ الغزل العذري في العصر الأموي، تأتي اجتهادات عبد القادر القط، الذي يبدو أنه قرأ بحوث من سبقوه جيدا، واطمأن لبعض تخريجاتهم، وتحديدا الفريق الثاني من الدارسين. فقد أعاد انتشار الغزل في العصر الأموي إلى أربعة أسباب تتجه رأسا نحو كل التفسيرات السابقة، لِيُعِيدَ صياغتها حينا، ويُبْقِي حينا آخر على مسافة بينها يملَؤُها الباحث بتصوراته الخاصة، فَيُنَمِّي بعض ما أشار إليه سابقوه، أو يُخالِف تحليلاتهم، على الرغم من أن المنطلقات مشتركة بينهم جميعا. وأعطى أربعة تفسيرات لهذه الأسباب: تفسير ديني، وآخر اجتماعي، وثالث سياسي، ورابع حضاري.

أ. التفسير الديني: لا يُنْكِر دور الدين في تهذيب نفوس الناس وإعدادها لاعتناق هذا المذهب في الشعر ما دام لا يتعارض مع أخلاقيات الإسلام. غير أنه سجل أن ظاهرةً شعريةً بحجم الغزل العذري لا تكفي مناقشتها من الناحية الدينية فقط. فالمُعْطَى الديني، في رأيه، قد يصلح لتفسير بعض الظواهر النفسية المألوفة في شعر هؤلاء من الزَّهادَة البالغة، والرضا ممن يحبون بأقل من القليل»[(١)].

ولتجاوز قصور التفسير الديني وعدم كفايته في تحليل الغزل العذري، التمس السَّنَدَ في تفسيرات أخرى، كتلك المتعلقة ببنية المجتمع العربي الإسلامي.

ب. التفسير الاجتماعي: انطلق الباحث من مُعطىً عامٍّ يتصل مباشرة بطبيعة الأعراف والتقاليد التي حكمت حياة المجتمع العربي وقتذاك، والتي جعلت الشاعر والمحبوبة، على الدوام، تحت رحمة المجتمع الذي لا يعترف بالاستثناء الذي يخرق هذه السُّلَط، حتى وإن تعلق الأمر بمشاعر إنسانية لا سلطة عليها أصلا، فيقضي بالفصل بين العاشقين. وربما بين العاشق وعِشْقِه. هنا يأتي شعر شعراء الغزل ليؤرخ، في نظر القط، لنوع «من المواجهة بين الحب

(١) في الشعر الإسلامي والأموي. ص٨١.

وتقاليد المجتمع، ومفهومِ ذلك المجتمع للحب»[1].

ويبدو أن القط احتكم في هذا التفسير إلى الإشارات القوية والمتكررة التي بعث بها الشعراء في قصائدهم، والتي تُدين رقابة المجتمع بكل مكوناته؛ إذ شكُوا، بحرارة، كيْدَ الوُشاة ودَسائسَ العُذَّال، وظلمَ ذوي القُربى، وتَجَبُّرَ ذَوِي السلطان[2].

ج. تفسير سياسي: لا يجعل الباحث من اليأس والحرمان الذي عبر عنه الشعراء، نتيجة مباشرة لطبيعة العلاقة بين العذريين والنظام السياسي الأموي، فبالرغم من أنه ذهب إلى أن الباعث على اليأس هو انتقال السلطة إلى الشام، وإحساس الحجازيين «بكثير من العزلة والفشل»[3]، فإنه لم يجعل ذلك مؤشرا على توتر العلاقة، بل رفع من درجة هذا اليأس من مجرد تعبير مُفْتَرَض، عن خيبة الأمل في نظام سياسي ما، إلى التعبير عن موقف من الحياة بشكل عامٍ. وهو ما أنتج رؤية مأساوية تساوَتْ فيها أسباب الحياة والموت عند شعراء هذا المذهب، بل أصبح الموت عند بعضهم مطلبا مُريحا.

د. تفسير حضاري: يبدو أن التفسير السياسي الذي رفع من اليأس إلى درجة الموقف من الحياة، كان مُتَّكَأً صلبا للقط ليبني عليه تفسيرا آخر أكثر شمولية، ومُسَوِّغا ملائما للنظر في أوجه تداخل غزل العذريين مع مذهب أدبي عُدَّ من أشد المذاهب رفضا للحظات الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وأكثر انكفاءً إلى العزلة والاعتداد بالذات بعد كل انقلاب حضاري يسعى إلى خلق علاقات

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي. ص٩٥.

(٢) ينفي شوقي ضيف أن يكون من عادة العرب معاقبة العاشق على عشقه بإبعاده أو إبعاد المعشوقة عنه وحَجْبِها؛ لأن الأمر ليس من سُنَنِ الإسلام ولا من فرائضه، كما ينفي فكرة هَدْرِ السلاطين لِدَمِ الشعراء، لا سيما الأمويين، وذلك لأمرين: أما الأول، فهو غياب النص الديني الصريح الذي يُبيح القتل في هذه الحالة. وأما الثاني: فإنه يتصل بقول هؤلاء السلاطين شعرَ الغزل، واستحسانهم روايَتَه بكل تنويعاته. (الحب العذري. ص٢٧).

(٣) في الشعر الإسلامي والأموي. ص١٠٤.

جـديدة قـد يحس الشـعـراء فـيـهـا بالاغـتـراب والتـهـمـيش. وهذا المذهـب هو الرومـانسيـة التي يغلب على أدبها صوت الحـزن، ومظاهر الضيـاع والإحـسـاس بالغـربة وتمجـيـد الذات... . وهـي عناصـرُ اشـتـراكٍ قـوية بين رواد هـذا المذهب سواء الغربيين أو العرب، ورواد الغزل العذري.

وتأكيدا من الباحث على تكامل هذه الأسباب واشتغالها مجتمعة لصياغة فن شعري له خصوصياته، جاء بخلاصة جامعة بعد تحليلاته المستفيضة لكل سبب على حدة؛ قال: «وخلاصة القول في نشأة الشعر العذري، إن هناك أسبابا كثيرة تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفريدة في العصر الأموي. منها أسباب دينية وخُلُقية طبعت البيئة جميعها (...)، ومنها أسباب سياسية، كذلك اليأس الذي سيطر على نفوس الحجازيين بعد أن رأوا أنفسهم محرومين من السلطة التي انتقلت إلى الشام، ومن المال (...)، ومنها: أسباب اجتماعية كتلك التقاليد التي كانت تحول بين الشاعر ولقاء من يحب، وتُحَرِّم زواجه بمن شَهَّرَ بها وقال الشعر فيها. وقد كان للحجاب أثر كبير في معاني الحرمان (...)، أما السبب الأخير، فيتصل بتلك النَّقْلَة الحضارية الكبيرة من البداوة إلى الحضارة، وما كان، لا بد، أن يتبعها من تَمَزُّقٍ في النفس العربية بين القديم والجديد»[(١)].

٣.٢. تركيب

لا شك أن البحث في مكانة فن الغزل في نظام أغراض الشعر العربي القديم لا يستقيم دون توفير إجابات ضافية لجملة من القضايا النقدية المتصلة بالغزل منذ مرحلة النشأة والتَّخَلُّقِ إلى مرحلة الاستواء والهيمنة.

ويبدو أن ما يحيط بهذا الفن من قضايا، لا يختلف، في الجوهر، عما أحاط بالشعر العربي القديم بشكل عام؛ حيث البداية مطموسة المعالم، أَشَّر عليها الدارسون بتخمينات ليس لها ما يُسْنِدُها، وحيث الفصل بين الأغراض الشعرية مطلبا ليس سهل المنال، وحيث الاختلاف كبيرا بين الناس حول مقام هذا الغزل

(١) في الشعر الإسلامي والأموي. ص١٣٠-١٣١.

في سُلَّم الأغراض؛ إذ التأرجح بين المركزية والهامشية بَيِّنٌ خصوصا في العصر الجاهلي.

بل إن امتداد هذا الفن في تاريخ الشعر العربي، لم يكن حاسما في قطع دابر الاختلاف في قضاياه، بقدر ما كان باعثا على ظهور قضايا أخرى. فإذا كان تطور الغزل من الجاهلية إلى الإسلام/ العصر الأموي، قد أمَّن له مقاما مركزيا في تراتبية الأغراض، تجاوزت معه الدراسات إشكالية الهامش والمركز، فإنه أنتج خلافات حادة حول الأسباب والدواعي التي جعلت العرب يهتمون لأمر هذا الفن حتى صار مهيمنا على كل الأغراض التي كان يناضل قَبْلا لإدراك مكانته وسطها.

وإذن، فالقضيتان الكبيرتان اللتان تناولناهما هنا، تتصلان مباشرة بخلاف الدارسين حول مركزية فن الغزل في الجاهلية قياسا إلى الأغراض الشعرية الأخرى، وخلافهم أيضا حول أسباب هيمنة هذا الغزل في العصر الأموي.

ومع أن كل الآراء التي أُتيحَ لنا الاطلاع عليها بخصوص هاتين القضيتين، تكاد تبتعد عن بعضها البعض بصورة نهائية، إلا أنه يمكن العودة بها إلى اتجاهين مركزيين، لكل اتجاه منطقه الخاص في مقاربة مختلف الأسئلة المطروحة على هامش الغزل العربي.

فقد حكم القدماء على فن الغزل بأن يظل هامشيا، وذلك بسعيهم إلى إلزام الشعراء بأساليب نَظْم لا ترتفع بمعاني الغزل إلى ما دون المطالع، ولا تفارق بكاء الأطلال واستيقاف الأصحاب والرَّوَاحِلِ وذِكْرِ الأحباب الظَّاعِنِين، فيأتي ذكر المرأة عبارةً عن انفلاتٍ في سياق هذه الأعراف الشعرية المسكوكة التي لا تسمح بالتمييز في مشاعر الشعراء وتصنيفها. فجل المعاني الغزلية مُكَرَّرَةً كأنما قائلها شاعر واحد، وكأنما المرأة المُتَحَدَّثُ عنها في مختلف القصائد امرأة واحدة.

ولا يمكن لغزليات عنترة والمرقِّشَيْن أن تُحَقِّقَ استثناء في الشعر الجاهلي؛ لأنها لا تقال إلا في سياقات متعددة يكون الباعث عليها المدح أو الهجاء أو الافتخار... . فغزليات عنترة التي وجد لها بعض الدارسين نَسَبا في الغزل العذري الأموي، لم تُذْكَر إلا في ساحة الحرب؛ حيث عنترة يفتخر بكل جَليلةٍ

يمتاز بها، ومن ضمنها حبه لعبلة الذي عبر عنه بطريقة تتلاءم وما عُرِفَ عن الرجل من خصال حميدة. فجاء غزله منسجما مع أخلاقه، مَبْثُوثا ضمن معاني مُخالِفة.

ويبدو أن الدارسين وَعَوْا هذه الحقيقة، وأبقَوْا هذا الغزل استثناء لا يمكن أن يكون أصلا لبناء موقف مخالف لما عبر عنه القدماء. وقد رأينا أن طه حسين ومن سار في مذهبه، أكدوا على أن الغزل في الجاهلية ظل هامشيا منبوذا في القصائد رغم أصالته وشدة ارتباطه بالناس وقوة تعلق الرجال بالنساء. ولا يبدو أن هنالك سببا أقوى من سلطة العُرْف الشعري التي حكمت على الغزل أن يكتفي بما أراد له هذا العرف.

غير أن إيمان هذا الفريق من الدارسين بهامشية الغزل في الجاهلية، لم يكن مُلْزِمًا لفريق آخر؛ حيث بدا الجُحود بهذه الفكرة قويا خصوصا عند شكري فيصل الذي انطلق من أصالة الغزل في أشعار الجاهليين لينتهي إلى أنه مركزي تنجذب إليه كل الأغراض وتَدِينُ له بالتَّبَعِيّة، مستندا إلى رأي ابن رشيق رغم ما لاحظناه من أن هذا الرأي لا يتجه صراحة إلى الغزل الجاهلي، وإنما إلى الأموي. كما أنه لم يتناول هذا الغزل إلا باعتباره باعثا على بواعث الإبداع الشعري لا غير. وبذلك، فهو يظل وسيلة من الوسائل التي يُستعان بها في النظم.

وعلى منوال الباحثين العرب، لم يجتمع المستشرقون على رأي واحد في غزل الجاهليين. فبينما أنكر فاديه وجود غزل عند العرب بشكل مستقل، أقر استدلال، بما لا يدع مجالا للشك، بأن الجاهليين هم الأصل في الغزل؛ قال: «إنما يُبْحَثُ عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوي الدَّكْناء. فجمال الإقليم والشعور بالعزلة قد ولَّدا هناك أسمى عواطف القلب الإنساني، أعني تلك العواطف التي تحتاج إلى أن يوحَى بها إلى الآخرين بنفس الدرجة التي يشعر بها صاحبها، ولكي يبدو الحب في أقوى صُوَرِهِ في قلب الرجل، لم يكن بُدٌّ من أن تستقر المُساواة ما أمكن لها أن تستقر بين المحب وحبيبته»(١).

---

(١) نقلا عن «مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة» لمأمون بن محيي الدين الجنان. ص٣٩.

بل إن استدال أبدى أسفه لافتقاد الإنسان الغربي لعنصر المساواة بين الرجل والمرأة، وجعل ذلك أمرا محزنا.

ويضعنا نص استندال على عتبات القضية الجوهرية الثانية من قضايا الغزل، وهي مناقشة أسباب هيمنة هذا الفن في العصر الأموي. ففي هذا النص إشارات واضحة لبواعث اهتمام العرب بالغزل، وهي إشارات مُؤَسِّسَة لاتجاه نقدي جعل من طبيعة الصحراء وهدوئها وما يصنعه هذا الهدوء من شَجَن وحنين في نفسية العربي المنفرد في أَقَاصِي هذه الصحراء، عاملا حاسما في ولادة الغزل عند العرب. إضافة إلى عوامل أخرى لخَّصها حَسَّان أبو رِحاب في قوله: «قَدَّمْتُ لك في نشأة الغزل أن من أقوى دواعيه ما رَكَّبَ الله في طبع العربي من حبٍّ للمرأة، ومما يوحيه هذا الحب من حديثها وتَقَرُّبه إليها. وما أحاطه الله به من صحراء واسعة وسماء مشرقة، ومن وسائل عيش تساعد على صفاء النفس، وخُلُوِّ البال»[1]. وهو ما ذهب إليه شوقي ضيف كما رأينا سابقا، بل إن عنصر الدين سيلعب دورا إضافيا في تنمية مشاعر الافتقاد لدى الشعراء لَمَّا حرمهم من مخالطة النساء بشكل مطلق، ولما هذَّب من أخلاق الناس، حتى أصبحوا مُهَيَّئِين لإنتاج واستهلاك قِيمٍ شعرية ترضع النُّبْلَ من هذا الدين، خصوصا لما اتضحت ملامح الدولة الإسلامية مع الأمويين.

بيد أن فريقا آخر من الدارسين قَلَّلَ من شأن هذه الأسباب وضعَّف من تأثيرها في نشأة الغزل لا سيما العذري، وأعاد هذه النشأة والهيمنة إلى عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية أيضا لكن بفهم آخر لدور الدين في خلق هذا النوع من الغزل.

فقد جعل هذا الفريق من التحولات السياسية التي أعقبت صدر الإسلام سببا مباشرا في تحولات اجتماعية واقتصادية حكمت على بعض الطبقات الاجتماعية بالإقصاء والتهميش والحرمان، فلجأت إلى التعويض عن طريق الكتابة الشعرية؛ حيث أبدعت غَزَلاً عذريا فيه من البوح بمشاعر التذمر واليأس

(١) الغزل عند العرب. ص١٥.

والحنين إلى المتعة ما يفسر عمق الروابط بين ما هو اقتصادي، سياسي، اجتماعي وإبداعي شعري. كما أن هذه التحولات أفرزت طبقة أخرى امتلكت كل أسباب النعيم، فانطبع ذلك على إبداعها الشعري، فجاء لاهيا مُتْرَفا.

وهذه هي رؤية طه حسين وجورج غريب ومن جعلهما مرجعا لدراسته، كالطاهر لبيب الذي عمَّق بحثه انطلاقا مما آمن بأنه وقائع تاريخية لا يُزَايَدُ عليها.

وإذا كان الاختلاف كبيرا بين من أكد أن بني عذرة كانوا فقراء، ومن قال إنهم كانوا أغنياء، وبين من قال: إن الدين همَّش هؤلاء؛ لأنهم لم يَدِينوا للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام إذ بسط يده لهم، ومن قال: إن هذا الدين كان سببا رئيسيا في تهذيب مشاعرهم وتخليق حياة الناس عامة. فرغم هذا الاختلاف، فإن الثابت بين هؤلاء جميعا هو أن لانتشار الغناء في العصر الأموي الدور الفعال في هيمنة الغزل، وهو رأي وجيه؛ لأن الغناء يستوجب ألفاظا سهلة المَخْرَج، واضحة الدلالة، خفيفة الإيقاعات، قريبة المأخذ... حتى تأخذ بِأَلْباب السامعين. وكل هذه الشروط لا تتحقق إلا في فن الغزل. وهي حقيقة أشار لها القدماء في نقَدَاتِهم البسيطة كتلك التي أراد الناس من خلالها تنبيه النابغة الذبياني على ظاهرة الإِقْواء التي اعتورت بعض أشعاره. ولما وضع ابن قتيبة نموذجه القاضي بضرورة ركوب النسيب في بداية القصائد لِما له من تأثير في النفوس. ويبقى كتاب «الأغاني» المثال القاطع لقابلية الغزل للغناء ووعي الناس بذلك؛ حيث نسبة كبيرة جدا من المتن الشعري المُدَوَّنِ بين دَفَّتَيْ هذا الكتاب تنتسب إلى فن الغزل.

الفصل الثاني:

الغزل وتنويعاته

١. التشبيب، الغزل، النسيب: أي علاقة؟

أَلِف الكثير من الدارسين تداول الحديث في شعر الغزل بثلاثة مفاهيم لا يثير إقامة بعضها مقام البعض في أذهانهم أية أسئلة، فتراهم يوظفون مرة مصطلح الغزل، ومرة أخرى مصطلح النسيب، ومرة ثالثة مصطلح التشبيب، فهل لتنويع هؤلاء في هذه المفاهيم بمنطق الترادف والتكافئ الدلالي ما يُسنده، أم أن الأمر يخضع لحكم الاصطلاح وسلطة التداول؟، وهل من النقاد القدماء والمُحدثين من حاول التدقيق في هذه المفاهيم الثلاثة بإبراز الفروق الموجودة بينها؟.

ذكر ابن منظور أن الغزل هو حديث الفتيان والفتيات، وهو اللهو مع النساء، ومغازلتهن، أي محادثتهن ومراودتهن. واعتبر أن التغزُّل يعني التَّكَلُّفَ[١].

أما التشبيب، فقد جعل معناه هو الغزل والنسيب؛ قال: شَبَّبَ بالمرأة يعني قال فيها الغزل والنسيب. وهو يُشَبِّب بها؛ أي يَنْسِبُ بها. والتشبيب: النسيب بالنساء. وتشبيب الشعر: ترقيق أَوَّلِه بذكر النساء[٢].

والمعنى نفسه أعطاه للنسيب؛ قال: نَسِبَ بالنساء ينسِبُ: شَبَّب بهن في الشعر وتغَزَّل. والنسيب: رقيق الشعر في النساء[٣].

يبدو أن ابن منظور لا يميز بين الغزل والنسيب والتشبيب، فقد تحدث عن هذه المفاهيم بدلالة واحدة يحكمها الترادف؛ إذ خرج من التشبيب إلى النسيب، وجعل الغزل مكافئا لهما. وهو ما يعني، بوضوح، أن الكل يؤدي معنى واحدا، وأن الانتقال بينها غير محكوم باختلاف دلالي.

---

(١) لسان العرب. مادة (غ.ز.ل).

(٢) نفسه. (ش.ب.ب).

(٣) نفسه. (ن.س.ب).

ومع ذلك، يمكن تسجيل ملاحظتين في هذه التعاريف. أما الأولى: فهي التعميم الذي مارسه ابن منظور؛ إذ لا يمكن الاستناد إلى تخريجاته للتمييز في أنواع الغزل. فلما جعل الغزل هو الحديث دون تخصيص، فإنه يُبْقِي الباب مفتوحا لكل أشكال الحديث أمام الشعراء، منهم من يضرب فيه بسهم من الحلال، ومنهم من يضرب فيه بسهم من الحرام على حد تعبير ابن قتيبة. وهو ما تؤكده إضافة «المُراوَدَة» إلى المحادثة، علما أن المراودة تتجه إلى حمل المخاطَبِ على الوَطْءِ والجماع، وبذلك، فإن هذه الكلمة تحمل دلالة جنسية صِرْفا، بينما يُبْقي ابن منظور المُحادثة في إطارها الشفهي.

أما الملاحظة الثانية: فهي جعل التشبيب والنسيب صفة للشعر؛ أي ترقيق وتلْيِين الشعر، وكأنه يشير إلى الخصائص الفنية لهذا النوع الشعري.

وخلاصة القول، إن عمل ابن منظور غير مُسْعِفٍ في تحديد معنى هذه المفاهيم بدقة، وبالتالي تحديد الفروق الموجودة بينها رغم تلك الإشارات الغامضة التي وقفنا عندها.

ومما لا شك فيه أن هذا العمل غير منفصل عن أعمال سابقة للغويين ونقاد الشعر، فلا بد أن الرجل اطلع على هذه المجهودات وأفاد منها، فصاغ هذه الفائدة بما يتلاءم وفهمه.

فهذا الزمخشري قبل ابن منظور بحوالي قرنين كان قد وضع كتابه «أساس البلاغة»، وإن كان لا يعير اهتماما كبيرا للدلالات المباشرة مقابل وَلَعِهِ الشديد بالمعاني المجازية، وهو أمر واضح جدا في تناوله للمفردات، ومنها الغزل والنسيب والتشبيب، فهذه المفاهيم لم تُذْكَر عند الزمخشري إلا عَرَضا، أو في إطار ضَرْبِ المَثَل لا غير. ومن صور ذلك قوله: «ونَسِبَ بالمرأة يَنْسِبُ بها نسيبا»(١). وقوله: «وقصيدة حَسَنَةُ الشباب، وهو التشبيب...وشَبَّب قصيدته بفلانة»(٢). ولم يُشِرْ إلى مفهوم الغزل الذي نبحث عنه إلا في سياق مَثَلٍ قال

---

(١) أساس البلاغة. مادة (ن.س.ب).

(٢) نفسه. (شـ.ب.ب).

فيه: «مُغازَلَةُ الغِزْلان أَهْوَنُ من مُنازَلَةِ الأَقْران»[١].

فمثل هذه الإشارات لا يمكنها أن تفيد الباحث في تحصيل المعنى الذي تحمله المفاهيم، ولا يمكنها أن تقدم دعما لإقامة تمييز بينها. بل إنها تبدو أشد غموضا .

ومن أوجه الالتقاء بين الرجلين، تشديدهما على وظيفة التشبيب التَّزْيينِيَّة في القصيدة، وبعض خصائصه التي تتجه نحو الرِّقَّةِ واللُّطْفِ في العبارة والمعنى.

وإذا كانت هذه صورة المفاهيم الثلاثة في عمل هذين اللغويَيْن، فإن نُقاد الشعر القدماء خَصُّوها بالحديث والاهتمام. ومن ذلك ما جاء في «العُمْدة» لابن رشيق؛ قال: «والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد (...). وأما الغزل فهو إِلْفُ النساء والتَّخَلُّقُ بما يوافقهن، وليس مما ذكرته في شيء. فمَن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ. وقد نَبَّهَ على ذلك قُدامَة وأَوْضَحَهُ في كتابه نقد الشعر»[٢].

لقد أخرج ابن رشيق مفهوم الغزل من المفاهيم الثلاثة: النسيب والتغزل والتشبيب، وجعله مخالفا لها في الدلالة؛ إذ التَّخَلُّقُ بما يوافق النساء، هو التَّصَنُّع والتَّكَلُّف. وهو ما ذهب إليه قُدامة بنُ جعْفر حين قال في الغزل: «وإنما هو التَّصابي والاسْتِهْتار بِمَوَدَّاتِ النساء»[٣].

وقد كان قدامة مدفوعا، في هذا التعريف، بالرغبة في التمييز بين النسيب والغزل لمَّا رأى أن الناس يخلطون بين هذين المفهومين؛ قال: «أقول: إن كثيرا من الناس يحتاج إلى أن يعلم أولا ما النسيب. ونحن نحده، فنقول: إن النسيب ذِكْرُ الشاعر خِلَقَ النِّساء وأخلاقَهُنّ وتَصَرُّفِ أحوال الهوى به معهن. وقد يذهب على قوم أيضا موضع الفرق بين النسيب والغزل. والفرق بينهما أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصَّبْوَةِ إلى النساء نَسِب بهن من أجله، فكأن النسيب ذكر الغزل والغزل المعنى نفسه»[٤].

---

(١) أساس البلاغة. (غ.ز.ل).

(٢) العمدة. ١/١١٧.

(٣) نقد الشعر. ص١٢٣.

(٤) نقد الشعر. ص١٢٣.

هكذا إذن يبقى النسيب في فهم قُدامة الأقرب إلى التعبير عن عواطف الشاعر تُّجاه المرأة بشكل عفوي سواء بذكر أخلاقها أو بذكر مفاتنها، أو بذكر ما يعتمل في قلبه من لَواعجِ الحب والهُيام، بينما يظل الغزل ضربا من التكلف والتصنع.

ولما حاول بعض الدارسين المحدثين التكلم في هذه المفاهيم، لم يكن حديثهم خِلْوًا من الضبابية التي حَجَبَتْ تدقيق معانيها، فاقتنعوا بما جاء به ابن رشيق كما فعل جورج غريب، وإن افترض وجود فرق بين الغزل والتشبيب؛ إذ اعتبر الغزل هو التعبير عن العاطفة وهو نوع من المغازلة[١]، واعتبر التشبيب هو وصف أعضاء المرأة[٢].

وكان قد ذكر، قبل هذا التمييز بين الغزل والتشبيب، أن أقوال النقاد في المفاهيم الثلاثة تتجه نحو اعتبار الغزل أو التغزل من «المُغازَلة أي المُحادثة، وإن التشبيب هو ذكر صفات المرأة، وإن النسيب هو ذكر عاطفة المحب»[٣].

غير أن الباحث لم يظفر من هذه المحاولة في التمييز بين المفاهيم بأكثر مما ظَفِرَ به القدماء، فقد أصَرَّت هذه المفاهيم على التحالف إلى درجة التماهي، واصطدمت كل محاولة للتفريق بينها بالعصيان. فخرج من هذا المفهوم إلى الآخر بكل سلاسة متناسيا أنه فرَّق بينها.

ولم يُشْغِلْ حَسَّان أبو رِحاب نفسه كثيرا بالجري وراء ما بحث عنه سابقوه، وإنما سعى إلى ضبط العلاقة بين الغزل وأحوال المرأة، فالغزل في أحد معانيه هو الإدارة والفَتْل. ومن طبيعة المرأة عدم الاستقرار على رأي وعاطفةٍ واحدة، فهي دائما بين «هَجْر ووصال وتَمَنُّع ودَلاَل وفِراق ولِقاء، لا تكاد تلقاك باسِمَةَ المُحَيّا فتَنْعَمُ بهذا الرضا حتى تنقلب عابِسَةً الوجْهِ، مُقَطَّبَةَ الجَبين، فتَشْقَى بهذا

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٨-١٠.

(٢) نفسه. ص١٠.

(٣) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٨.

العُبوس أَضْعاف ما نَعِمْتَ بأسباب الرضا والابتسام. أليس ذلك كله فتلا ودورانا؟»[1].

إن بسط كل هذه الآراء يساعد على معرفة أوجه الاختلاف والائتلاف بين الباحثين. فالغزل عند قدامة وابن رشيق هو التَّصابي والتكلف، وهو ما يعني أنه يخالف التغزل الذي يكافِئُ النسيب والتشبيب؛أي ذِكْرُ أوصاف النساء وتصوير مشاعر المتحابَّيْن، وهو ما لا يراه ابن منظور حين يجعل التغزل هو التكلف. بينما النسيب والتشبيب عنده وعند الزمخشري هما تجميل القصائد وتحسين هَيْأَتها وترقيق ألفاظها بذكر النساء.

وهكذا، ما إن يحاول أحد هؤلاء العلماء الخروج من مفهوم إلى آخر حتى يجد نفسه يتحدث في المعنى نفسه، إضافة إلى اختلافهم حول معنى أحد المفاهيم؛ إذ ترى مفهوما يحمل معنيين متناقضين. وهذا يعني أن هذه المفاهيم ذات دلالة واحدة تتحقق بمستويات مختلفة بحسب نظرة الشاعر للمرأة، وبحسب التوظيف الشعري لهذه النظرة.

والأهم من كل ذلك أن هذه الآراء تنم عن وعي النقاد بأن ثمة اختلافات بين الشعراء في تناولهم لموضوع الغزل، فحين تحدثوا عن التَّهالُكِ والتَّصَابي وترقيق أوائل القصائد بالغزل ووصف العاطفة المشبوبة، فإنهم يؤسسون لتنويعات الغزل تبعا لعلاقة الشاعر بالمرأة ولسلطة الأعراف الشعرية. وهو التأسيس الذي نَتَّكِئُ عليه لتناول هذه التنويعات التي ذهب فيها الباحثون مذاهب شتى تقود إلى الارتباك والتشتت أكثر ما تقود إلى الانسجام والتجانس.

٢. تنويعات الغزل

لا يَقِلُّ الحديث في تنويعات الغزل التباسا عن الحديث في باقي القضايا النقدية التي أحاطت بهذا الغرض الشعري، بل إن الالتباس نتيجةٌ طبيعيةٌ للاختلافات الجوهرية بين دارسِي هذا الفن حول ثلاثِ قضايا تناولناها في

(١) الغزل عند العرب. ص٨.

المحاور السابقة، والتي يمكن إجمالها كالآتي:

أ- الاختلاف في تحديد مفهوم دقيق للغزل، فقد رأينا كيف أن الدارسين وظَّفوا ثلاثة مفاهيم بمعنى واحد، فكافَؤُوا بين الغزل والتشبيب والنسيب، كما وظفوا مفهوما واحدا بمعاني مختلفة بحسب فهْمِ كل دارس لطبيعة الشعر الذي يصفه.

ب- عدم استقرار هؤلاء الدارسين على رأي واحد بخصوص مكانة هذا الغزل بين الأغراض الشعرية، وبخصوص طبيعة توظيفه في القصائد، فقد تردَّدوا بين اعتباره مَركَزا تَنْجَذِبُ إليه كل الأغراض الأخرى، كما اعتبروه هامشيا لا يعدو أن يكون صناعة مسكوكة خِلْوًا من كل إحساس، لم يكن الدافع إليه التعبير عن العواطف وما يَعْتَلِجُ في النفس من حب وحنين للمرأة، وإنما كان الدافع هو الانضباط للعُرف الشعري الذي حكم بأن يكون افتتاحا لجل القصائد حتى وإن كان المقام لا يتناسب وطبيعة الغزل(١).

ج- اختلافهم في تحديد أسباب ضُمور الغزل في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، واختلافهم في بواعث هيمنته أيضا في العصر الأموي. فمنهم من جعل مستوى العيش سببا مباشرا في إنتاج غزل يعبر عن وضعية الشعراء وظروفهم الاجتماعية، ومنهم من جعل من التحولات السياسية مُتَّكَأً لتفسير حجم الضُّمور ودرجة الهيمنة، فجعل الاستقرار علامة على شيوع الغزل؛ لأن هذا الاستقرار أتاح للشعراء النظر في رغباتهم

---

(١) قال ابن رشيق: «وليس من عادة الشعراء أن يُقَدِّموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء. وقال ابن الكلبي، وكان علامة: لا أعلم مرثية أَوَّلُها نسيب إلا قصيدة دُرَيْدِ بنِ الصِّمَّة:

أرثَّ جَديدُ الحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ
بِعَافِيَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ؟

(العمدة.ج١/١٥١)

والاهتمام بمشاعرهم، والالتفات إلى ما تَفيض به جوانحهم من مشاعر، فكان الحديث عن المرأة أثيرا عندهم بِحُكْمِ قُرْبِها من وِجدان الرجل.

في مقابل ذلك، كان منهم من أشَّر على انكماش هذا الغزل بحالة الاضطراب واللاستقرار التي رافقت العرب في جاهليتهم واستمرت تلازمهم في صدر الإسلام؛ حيث كان هَمُّ بناء الدولة هاجسا قويا لم يترك للناس فرصة معالجة حاجيات الذات المنخرطة بشكل كُلِّيٍّ في هموم الجماعة إما مُحَارِبَةً لأجل الدعوة أو ضِدّها. حتى إذا ما أَصَرَّتْ هذه الذات على الانفصال، ولو قليلا، جاء الحديث عنها مُقَنَّعاً. وبهذا كان الدين سببا مباشرا في توجيه حركة الإبداع العربي وِجْهَةً تتلاءم وروحه، فاتُّهِمَ من قِبَل بعض الدارسين بإضعاف ألوان من الفنون، ومنها الغزل. ومُدِح من قبل البعض الآخر؛ لأنه هَذَّبَ من أخلاق الناس ورسم حدودا للإبداع وهيَّأَ جيلا كاملا من الشعراء سَيُؤَسِّسون لمدرسة وجدانية فريدة لاحقا. ولم تكن طبيعة الصحراء وطبيعة تفكير الإنسان العربي وذائقتُه الجمالية غائبةً عن الدارسين وهم يقاربون هذه الأسباب.

إن التركيز على مُجْمَلِ القضايا التي ناقشناها سابقا، ليس مَجَّانيا، ولا من باب الإطناب، وإنما هو تأكيد على أن الاختلاف في معالجة القضايا قاد إلى نتائج متباينة، كان لها فِعْلُها في معالجة قضايا أخرى، ومن ضمنها تنويعات الغزل. ولذلك فالحديث عن تَغْرِيض الشعر ومكانة الغزل وأسباب انكماشه وهيمنته، غيْرُ مُنْقَطِعِ الصِّلة عن اللاحق من القضايا، وإنما يقود إليه ويفسره أيضا.

لقد كانت نتيجة اختلاف الدارسين في مجمل ما تَطارَحوه من قضايا حول الغزل واضحة، وهم يحاولون تصنيف الأشعار إلى أنواع، تارة بتحكيم عناصر خارج النص، كالتفاوت الطبقي والانتماء السياسي الذي طغى في العصر الأموي، وتارة بالاحتكام إلى النص، وذلك بتأويل بعض المعاني والإشارات، أو من خلال التركيز على معانٍ تَواطَأَ عليها شعراء مُعَيَّنون فصُنِّفُوا ضمن مجموعة واحدة.

وقبل الحديث عن الأنواع الكبرى لهذا الغزل، لا بد من بسط مختلف الآراء التي اطلعنا عليها ونحن نجمع المادة لهذه الدراسة، والتي تحتاج إلى الكثير من

النقاش نظرا لحجم الاختلاف بين الدارسين حول أنواع الغزل، خصوصا على مستوى المفاهيم.

وكما بدأنا بآراء طه حسين فيما تقدم، نجعلها، في هذا الباب، تأسيسا لباقي الآراء التي سنأتي على ذكرها اتِّباعا.

فقد قَسَّم الغزل إلى ثلاثة أقسام مختلفة، واختار لكل نوع مفهوما محددا تبعا لما استخلصه من التحققات النصية. «الأول، غزل العذريين الذين كانوا يتغنون في شعرهم هذا، الحب الأفْلاطوني العنيف، كجميل وعُروة وقَيْس بن ذَريح والمجنون. والثاني غزل الإباحيين الذين أُسَمِّيهم «المُحَقِّقين» وهم الذين كانوا يتغنون الحب ولَذَّاتِه العملية كما يفهمها الناس جميعا، وزعيم هؤلاء عمر بن أبي ربيعة. والثالث الغزل العادي الذي ليس هو في حقيقة الأمر إلا استمرارا للغزل القديم المألوف أيام الجاهليين، أُريدُ به الغزل الذي لا يُقْصَدُ لذاته كما يقول أصحاب المنطق، وإنما يُتَّخَذ وسيلة إلى غيره من فنون الشعر، إلى المدح والهجاء والوصف ونحوها»(١).

وقد وجد طه حسين لهذا التقسيم مبررا في التفاوت الطبقي، الذي كان قد نص عليه وهو يفسر هيمنة الغزل في العصر الأموي، فجعل لكل طبقة نوعا مختلفا عن الطبقة الأخرى؛ قال: «ملاحظةٌ أخرى أحب أن يَلْتَفِتَ إليها القراء أيضا، وهي أنَّا إذا درسنا أخبار الغزليين المُحَقِّقين أو الإباحيِّين، رأيناهم كلَّهم أو أكثَرَهم من أبناء المهاجرين والأنصار، أو من المتصلين اتصالا قويا بأبناء المهاجرين والأنصار، وإذا درسنا أخبار العذريين رأيناهم من قبائل أعرابية ليس لها شأن عظيم في الإسلام»(٢).

وكان قد أكد، وتبعه في ذلك غير قليل من الدارسين، أن الأمويين أَجْروا الأموال في أيدي الأنصار والمهاجرين، وأغْدَقوا عليهم من الخَيْرات والنِّعَم ما أمَّن تَحْيِيدَهُم عن الساحة السياسية وأَلْهَاهُمْ عن شؤون الدولة، فعبَّروا عن ذلك في

---

(١) حديث الأربعاء. ١/١٨٧.

(٢) نفسه. ١/١٨٨.

غزلهم الذي نَحا مَنْحىَ اللّهو واللّذّة، بينما حُرِمَ الآخرون، لا سيما العذريين، من هذه النِّعَمِ فأُرْغِموا على الزهد في الحياة، وجاء شعرهم غزلا قريبا من التصوف.

غير أن الحدود بين هذه الأنواع، ليست حدودا صارمة تعزل كل نوع في إطار، وإنما هي حدود قابلة للاختراق والتَّجاوُز، ودليل ذلك أن شعراء كل نوع قد يركبون مَرْكَبَ شعراء نوع مخالف، فيجد القارئ معاني العِفَّةِ عند الإباحيين، ويجد معاني الإباحية عند العذريين.

وهذا يعني أن التمييز في نوعيّ الغزل المشهورَيْن يمر بالضرورة من ضبط درجة تَحَقُّقِ معاني العفة ونقيضها في كل نوع، ولا يمر من تصنيف خارجي يُقصي معاني الأشعار. فالمعاني قد تتداخل بصورة يصعب الفصل بينها، نظرا لتأثير الشعراء في بعضهم البعض، علما أن ظاهرة الغزل بنوعَيْه مُتزامنةٌ. بل الأكثر من ذلك، امتد التأثير إلى الشعراء الذين لم يَعْنيهم أمر الغزل الذي وُلِدَ في العصر الأموي، وظلوا مخلصين لصورته كما تم سكُّها في الجاهلية، خصوصا عند شعراء النقائض الذين استهَلُّوا نقائضهم بمطالع غزلية لا تختلف عن الجاهليين، لكنها لا تخلو من تَأَثُّرٍ بالمذهب الجديد في الغزل. وهو ما أكده طه حسين في قوله: «نشأ عند العرب فن جديد هو الغزل، ذهب فيه الشعراء مذهبين مختلفين، «مذهب اللذة» ورافعُ لِوائِه «عمر بن أبي ربيعة»، ومذهب العفة ورافع لوائه «جميل بن معمر». ومضى بين هذين المذهبين الشعراء الآخرون. فمنهم من اتخذ الغزل صَنْعَةً وفنا فَحَذا حذْوَ أولئك أو هؤلاء. ومنهم من سلك مسلك الجاهليين فتناول فنون الشعر كافة، ولكن غَزَلَه تأثر بمذهب الفن الجديد، فَرَقَّ لَفْظُهُ وسَهُلَ، وَدَقَّ معناه ولَطُفَ، وَعَذُبَ لفظُه حتى أصبح الفرق بينه وبين شعراء الجاهليين ظاهرا»[١].

ولا تُكَذِّبُ العديد من نصوص الشعراء الذين لم يُوقِفوا شعرهم على الغزل، ما سجله طه حسين، ويكفي أن نورد بعض الأبيات التي يتغزل بها هؤلاء في

(١) حديث الأربعاء. ٢/١٩.

مطالع قصائدهم التي نُظِمَتْ لأغراض أخرى كالهجاء والافتخار.

ويعد جرير أشهر شعراء النقائض رُكوبا للمطالع الغزلية التي رَقَّ لفظها وانكشف معناها رغم أن غزله عُدَّ صِناعيا غير مُعَبِّرٍ عن حالة حب محددة. ومن ذلك قوله في «أُمَامة»[1]:

وَدِّعْ أُمَامَةَ حَانَ مِنْكَ رَحِيلُ
إِنَّ الْوَدَاعَ إِلَى الحَبِيبِ قَلِيلُ
تِلْكَ الْقُلُوبُ صَوَادِياً تَيَّمَتْهَا
وَأَرَى الشِّفَاءَ وَمَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
إِنْ كَانَ طِبُّكُمُ الدَّلاَلُ فَإِنَّهُ
حُسْنُ دَلاَلِكِ يَا أُمَيْمُ جَمِيلُ
قَالَ الْعَوَاذِلُ قَدْ جَهِلْتَ بِحُبِّهَا
بَلْ مَنْ يَلُومُ عَلَى هَوَاكِ جَهُولُ

والأشهر من ذلك مُطَوَّلَتُه التي نظمها في هجاء الأخْطَلِ، وهي طويلة غَلَبَ فيها الغزل على الهجاء والفخر. نختار منها هذه الأبيات الرقيقة الدالة دلالة واضحة على تَأَثُّرِ غزل هؤلاء الشعراء بغزل الذين قَصَرُوا شعرهم عليه وجاؤوا بتعابير ومعاني قريبة المأخذ؛ قال[2]:

حَيِّ الْمَنَازِلَ إِذْ لاَ نَبْتَغِي بَدَلاً
بِالدَّارِ دَارًا، وَلاَ الجِيرَانِ جِيرَانَا
لَوْ تَعْلَمِينَ الَّذِي نَلْقَى أَوَيْتِ لَنَا
أَوْ تَسْمَعِينَ إِلىَ ذِي الْعَرْشِ شَكْوَانَا
كَصَاحِبِ الْمَوْجِ إِذْ مَالَتْ سَفِينَتُهُ
يَدْعُو إِلَى اللهِ إِسْرَاراً وَإِعْلاَنَا

---

(١) الديوان. ص ٣٥٤.

(٢) الديوان. ص ٤٤٩ وما بعدها.

يَا أَيُّهَا الرَّاكِبُ المُزْجِي مَطِيَّتَهُ
بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا لُقِّيتَ حَمْلاَنَا
يَا لَيْتَ ذَا الْقَلْبِ لاَقَى مَنْ يُعَلِّلُهُ
أَوْ سَاقِياً فَسَقَاهُ الْيَوْمَ سُلْوَانا
مَا كُنْتَ أَوَّلَ مُشْتَاقٍ أَخَا طَرَبٍ
هَاجَتْ لَهُ غَدَوَاتُ الْبَيْنِ أَحْزَانَا
يَا أُمَّ عَمْرٍو جَزَاكِ اللهُ مَغْفِرَةً
رُدِّي عَلَيَّ فُؤَادِي مِثْلَمَا كَانَا
أَلَسْتِ أَحْسَنَ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمٍ
يَا أَمْلَحَ النَّاس، كُلِّ النَّاس إِنْسَانَا
قَدْ خُنْتِ مَنْ لَمْ يَكُنْ يَخْشَى خِيَانَتَكُمْ
مَا كُنْتِ أَوَّلَ مَوْثُوقٍ بِهِ خَانَا
لَقَدْ كَتَمْتُ الْهَوَى حَتَّى تَهَيَّمَنِي
لاَ أَسْتَطِيعُ لِهذَا الحُبِّ كِتْمَانَا
لاَ بَارَكَ اللهُ فِي الدُّنْيَا إِذَا انْقَطَعَتْ
أَسْبَابُ دُنْيَاكِ عَنْ أَسْبَابِ دُنْيَانَا
كَيْفَ التَّلاَقِي وَلاَ بِالْقَيْظِ مَحْضَرُكُم
مِنَّا قَرِيبٌ؟ وَلاَ مَبْدَاكِ مَبْدَانَا
أُبَدِّلُ اللَّيْلَ لاَ تَسْرِي كَوَاكِبُهُ؟
أَمْ طَالَ حَتَّى حَسِبْتُ النَّجْمَ حَيْرَانَا؟
إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ
قَتَلْنَنَا، ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا
يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حَتَّى لاَ حِرَاكَ بِهِ
وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا
قَالَتْ: تَعَزَّ، فَإِنَّ الْقَوْمَ قَدْ جَعَلُوا
دُونَ الزِّيَارَةِ أَبْوَابَا وَخُزَّانَا

لَمَّـا تَبَـيَّـنْـتُ أَنْ قَـدْ حِـيـلَ دُونَهُـمُ
ظَلَّتْ عَسَـاكِـرُ مِـثْلُ الْمَوْتِ تَغْـشَانَا
أَتْـبَـعْـتُـهُمْ مُـقْـلَـةً، إِنْسَـانُهَـا غَـرِقٌ
هَـلْ يَا تُـرَى تَـارِكٌ لِلْعَـيْـنِ إِنْـسَـانَـا؟
يَا حَـبَّـذَا جَـبَـلُ الرَّيَّـانِ مِـنْ جَـبَـلٍ
وَحَـبَّـذَا سَـاكِـنُ الرَّيَّـانِ مَنْ كَـانَـا
هَلْ يَرْجِـعَنَّ، وَلَـيْسَ الدَّهْرُ مُـرْتَجِـعـاً
عَـيْشٌ بِهَـا طَالَمَا احْـلَـوْلَى وَمَـا لاَنَا؟

ويبقى شعر ذي الرِّمَّة علامة بارزة على هذا التأثر، لا سيما تأثير العذريين، وهو ما يلاحظ بجلاء في هذا المقطع الذي يتغزل فيه بِمَيَّةَ التي اشتُهِر بحبها؛ قال[1]:

وَكُنْـتُ أَرَى مِـنْ وَجْـهِ مَـيَّـةَ لَـمْـحَـةً
فَـأَبْرَقُ مَـغْـشِـيّـاً عَـلَـيَّ مَـكَـانِـيَـا
وَأَسْـمَـعُ مِـنْـهَـا نَـبْـأَةً فَـكَـأَنَّـمَـا
أَصَـابَ بِـهَـا سَـهْـمٌ طَرِيرٌ فُـؤَادِيَـا
وَأَنْصِبُ وَجْهِي نَحْـوَ مَكَّـةَ بِالضُّـحَى
إِذَا كَـانَ مِـنْ فَـرْطِ اللَّـيَـالِـي بَدَا لِيَـا
أُصَـلِّي فَـمَـا أَدْرِي إِذَا مَـا ذَكَـرْتُـهَـا
أَثْنَتَـيْنِ صَلَّـيْتُ الضُّـحَى أَمْ ثَمَـانِيَـا
وَإِنْ سِرْتُ فِي الأَرْضِ الْفَضَاءِ حَسِبْتُنِي
أُدَارِي رَحْـلِـي أَنْ تَـمِـيـلَ حِـيَـالِيَـا
يَـمِـيـنـاً إِذَا كَـانَتْ يَـمِـيـنـاً وَإِنْ تَكُـنْ
شِـمَـالاً يُنَازِعُنِي الْهَـوَى عَنْ شِـمَـالِيَـا

(١) الديوان. ص٤٥٠-٤٥١.

ومثل هذه الأشعار كثير لدى عدد من شعراء العصر الأموي، الذين لم يَقْصُروا شعرهم على الغزل، وسنحتفظ بطائفة منها لنستثمرها في الفصلين القادمين حين ندرس انفتاح أشعار العذريين على باقي الأشعار، من خلال الكشف عن التَّعالُقات المعنوية واللفظية بين القصائد.

ولا يختلف حسان أبو رِحاب عن طه حسين وهو يُقَسِّمُ الغزل؛ إذ جعله ثلاثة أقسام، مع الإشارة إلى أنه يميز في الغزل بين الغزل بالمُذَكَّرِ والغزل بالأنثى الذي يقول فيه: «وتطوَّر من حيث الأقسامُ، إذ وُجِدَ بجانب الغزل الصناعي، الغزلُ العذري، والغزلُ الماجن. وتطَوَّرَ من حيث القِلَّةُ والكثرة، كما تطور من حيث المعنَى والأسلوبُ»[(١)].

قبل قراءة هذا النص وجبت الإشارة إلى أن الغزل بالمُذكر نوع آخر من أنواع الغزل، وهو لاحق عن الغزل بالأنثى، وله نُعوت تدل عليه، فقد جعله يوسف حُسَيْن بَكَّار غزلا شاذًّا؛ «لأنه جديد في أدبنا العربي الذي لم يعرفه في تاريخه الطويل منذ الجاهلية حتى منتصف القرن الثاني»[(٢)].

وقد مَهَّدَتْ لظهوره عدة عوامل مرتبطة أساسا بالنقلة الحضارية الكبرى التي شهدها العرب في العصر العباسي وما رافقه من فُحْشٍ وخَلاَعَةٍ، كان للإنسان غير العربي دور كبير في إشاعتها في ظل الحريات المتزايدة التي بدأ يتمتع بها، وفي ظل انتشار المُجون واللهْو ودوره؛ قال حسان أبو رحاب ملخِّصا أسباب ظهور هذا النوع وزمنه: «قد نشأ هذا النوع من الغزل أيام الحكم العباسي حين خالط العربُ الفُرْسَ، ونَفَذَتِ الحضارة الفارسية إلى حياة العرب، فبعثت فيها ألوانا من اللهو والمجون، ووصل بهم السَّرَفُ في هذه النواحي إلى هذا التطور من الغزل بالمذكر، فأصبح غيرَ بَغيض إلى طائفة من الشعراء أن يكون غزلهم بالمذكر، وأصبح غير بغيض إلى جَمْهَرَةٍ من الناس أن يَصْغُوا إلى هذا الشعر، وأن يتذوقوا ما فيه من روعة وجمال»[(٣)].

---

(١) الغزل عند العرب. ص١٥١.

(٢) اتجاهات الغزل. ص١٨٣.

(٣) الغزل عند العرب. ص١٥٣.

ولهـذا النوع مـن الغـزل شعـراء مـعـروفـون كَـوالِبَـة بن الحُـبـاب، وأبي نُواس، وحَمّاد عَجْرَد والحَسَن بن الضَّحَّاك والحسَن بن وَهْب ومُطَيع بن إِيَّاس، بل وعبدِ الله بن المُعْتَزّ والبُحْتُري وغيرهم.

ويبدو من خلال تتبع شعر هؤلاء في الغِلْمان أن صورة المرأة تظل ماثلة أمام الشعـراء المتغـزِّلِين؛ إذ دِقَّةُ الخـصْـرِ والْهَـيَفُ والـرَّشـاقَـةُ وتَوَرُّدُ الخَـدَّيْن وطولُ الشَّعر... صفات مطلوبة في المُتَغَزَّل بهم، وهي مقومات أُنثوية بامتياز، وربما كان هذا الاتفاق في المَوْصُوفات هو ما جعل حسان أبا رحاب يحكم بأن شعر«الغزل بالمذكر» لا يختلف عن الغزل العام (يقصد به الغزل بالأنثى)، في كثير من ألفاظه ومعانيه»[1].

غير أن يوسف حسين بكار يرى أن اختلاف طبيعة المتغزَّل به (من الأنثى إلى الذكر) لا بد أن يُنْتِج أَوْصافا مختلفة نظرا لاختلاف طبيعة التكوين الجسدي، وقد قام بإبراز بعض العناصر الجديدة في هذا الشعر الدالة عليه دون غيره، كوصف اللِّحْيـة والشَّارِب، وهي صِفـاتٌ ذُكوريّةٌ صِـرْف. نقتـرح على القـارئ نموذجين شعريين لأبي نواس، أحدهما يُزَكِّي رأي حسان أبي رحاب، والآخر يُبْرِز ملاحظة يوسف حسين بكار؛ قال أبو نواس[2]:

مُـــذَكَّـرٌ حِـــيـــنَ يَبْـــدو
مُـــــــــــؤَنَّـثُ الخُـلْـــوَاتِ
مِنْ فَـــــوْقِ خَـــدٍّ أَسِـــيـلٍ
يُضيءُ فِـــي الظُّـلُـــمَـــاتِ
وشَـــــارِبٍ يَـــتَـــــــلأْلأُ
حِـــيـــنَ ابْـتَـــدَا في النَّـبَــاتِ

(١) نفسه. ص١٥٦.

(٢) نقلا عن اتجاهات الغزل. ص٢٢٠.

وقال أيضا[1]:

وَأَهْيَفُ الخَصْرِ مَهْضومُ الحَشا غُنُجُ
يصْبو إليهِ الَّذي قَدْ صامَ أَوْ عَبَدا

في طَرْفِه حَوَرٌ، في وَجْهِهِ قَمَرٌ
كَأَنَّهُ غُصْنُ بانٍ جَانبَ الأَوَدا

والثَّغْرُ دَرٌّ وَخَدُّهُ وَوَجْنَتُهُ
تِبْرٌ أضاءَتْ علَيْه الشَّمْسُ فَاتَّقَدَا

والحاجِبانِ فَمَخْطوطانِ مِنْ حَمَمِ
كَأَنَّ عِطْفَهُما نُونانِ قَدْ عُقِدَا

هذه إذن، لمحة موجزة عن الغزل بالمذكر نسوقها هنا لتمييزه عن الغزل بالمرأة، ولإعطاء صورة متكاملة عن أنواع الغزل.

إن نص حَسَّان أبي رحاب السابق يؤكد قِسْمَةَ طه حسين، كما يؤكد فكرة التطور التي عبر عنها بالتأثر والتأثير. غير أنه يخالفه في المفاهيم، فعِوَضَ الغزل العادي وظَّف أبو رحاب مفهوم: الغزل الصناعي، وبَدَلَ الغزل الإباحي التَّحْقِيقِيِّ وضع الغزل الماجن، وهي مفاهيم تؤدي دلالة واحدة.

وقد كان جورج غريب اعتمد هذه القسمة وإن بأكبر عدد من المفاهيم لكل قسم، فتارة يسمي الغزل العذري بالبدوي العفيف، وتارة ينعت الغزل الحضري بالإباحي والصريح. بينما سَمَّى الغزل الصناعي والعادي بالتقليدي؛ قال: «من هنا نشأ في صدر الدولة الأموية اتجاهان للغزل متغايران: اتجاه حضري أو إباحي، واتجاه بدوي أو عفيف. وهذا الأخير عُرِف بالعُذري لشُيوعه في قبيلة بني عُذْرَة القاطنة شَمالَيّ الحجاز»[2]. وعن القسم الثالث قال: «ولم يقتصر الغزل التقليدي على شعراء المدح والهجاء والنقائض، يَستهِلُّون به قصائدهم، بل

---

(1) نفسه. ويمكن التوسع في هذا النوع من الغزل وخصائصه بالاطلاع على هذا الكتاب، وتحديدا الفصل الرابع منه. (ص١٨٣ وما بعدها).

(2) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٢٢.

تعداهم إلى الشعراء الذين عُرِفوا بالغزل للغزل، أكانوا عُذْريين أم من زعماء الغزل الصريح»[(١)].

ولم يَفُتْ البَهْبِيتي التكلم في أقسام الغزل في كتابه «تاريخ الشعر العربي»، فقسمه إلى ثلاثة أقسام دون أن ينعتها بمفاهيم محددة، وإنما تحدث عن خصائصها، وقد جعل ذلك طريقا ليعود بهذه الأقسام إلى قسمين/ مذهبين كبيرين، هما المذهب التحليلي الذي جعل تحته «الأشعار التي نُظِمَت في وصف الآثار الباقية من دِيار الحبيبة بعد أن زالت عنها، والبُكاء عندها أو اسْتِبْكاء الرَّكْب. وهذا النوع تغمره نغمة حزينة ترتفع حينا وتَلْطُفُ حينا، وتَخْفُتُ حينا وتتباعَد وتَجِفُّ»[(٢)].

كما أدرج تحته الشعر الذي يجري «على نوع من تناول هوى النفس للحبيبة تناولا يُقْصَدُ به إلى التعبير عن العاطفة، وعما يكابده صاحبه بالحب وما يلقى من تباريحه، ويصف فيه ما يذكره من لقاء صاحبته، مما هو واقع بنفسه، مثير بقلبه من أَلَم مُمِضٍ، أو جَوىً يَتَمَلَّكُهُ»[(٣)].

أما المذهب الثاني الذي قابل به البهبيتي المذهب التحليلي، فهو المذهب القَصصي المكون من الأشعار التي تتألف «من أوصاف الحبيبة نفسها، ومعظم هذه الأوصاف يتناول جسدها عُضْوا عُضواً في إطالةٍ واسْتِقْصاء حينا، وإيجاز وإشارة حينا آخر»[(٤)].

ويُفهم من هذا التقسيم الثنائي أن الباحث جاوَرَ بين الغزل التقليدي أو الصناعي أو العادي، والغزل العذري لعلاقة تجمع بينهما، رآها في «تصوير لَواعِج الهوى وجَوى النفس بالحب عن طريق الوقائع والأحداث أكثر من تصويرَها عن طريق الوصف العاطفي المباشر، فهما نوع من التصوير المُجَسِّد

(١) نفسه. ص٢٥.

(٢) تاريخ الشعر العربي. ص١٤٧.

(٣) نفسه. ص١٤٨.

(٤) نفسه. ص١٤٨.

للعاطفة في الأَعَمِّ الأغلب، المجَرِّد لها في القليل»[١]، بينما أخرج شعر المُجون أو الصريح أو الإباحي في قسم آخر هو القصصي.

غير أن هذا التكثيف ينطوي على بعض المُفارقات، حين قارب بين الغزل التقليدي الذي لا يعبر عن حال الشاعر، والغزل العذري الذي مادتُه علاقةُ الرجل بالمرأة، وهو ما لم يقُلْ به أحد من قَبْلُ. وبالرغم من أن الباحث حاول تبرير هذه القسمة بتأكيده أنه يقيس الأمور «بظَواهِرِها، لأنها هي التي تَكَيَّفَتْ على غرارها المذاهب الغزلية»[٢]، فإن الالتباس ظل هو السمة التي تطبع هذه القسمة، وهو ما ظهر بوضوح حين عاد ليؤكد أن المذهب القصصي مذهب عام يشترك فيه كل الشعراء. قال: «وجميع الشعراء تقريبا يشتركون في وصف الديار والبكاء عليها والاستشراف إلى وصف رحيل الحبيبة، ومراقبة الظَّعائِن، وإثارة الذكريات بهذه الصور. فهو تقليد جرى في الشعر الغزلي، حتى في شعر الشعراء الذين يَبْعُدون بطبعهم عن هذا المعنى»[٣]. وهو ما يناقض ما قاله عن هذا المذهب مناقضة تامة حين جعله وصفا لجسد المرأة وصفا تَفْصيليا.

وربما كان لهذا التناقض فعله في الدارسين، فأهملوا هذا التقسيم ولم يعتمدوه وهم يُقَسِّمون الغزل إلى أقسام، فلا نعلم بحثا عاد إلى هذا التقسيم رغم شهرة الكتاب. فالتقسيم الثلاثي هو الأكثر تداولا بين الدارسين وإن بمفاهيم مختلفة، لكنها غير متناقضة.

ومن الدارسين الذين اختزلوا أقسام الغزل إلى قسمين كبيرين، نذكر عباس الجراري، غير أنه لم يَنْتَهِ إلى التناقض الذي انتهى إليه البهبيتي؛ لأنه أبقى على المسافة الفاصلة بين هذه الأقسام، ولم يَبْنِ دمجه لها على مقياس ظاهِرِيٍّ شَكْلِيٍّ، وإنما باطنيٌّ دلالي يُقاسُ بصدق المشاعر أو الأفعال، أو افتعالها. وعلى هذا الأساس أدرج تحت الصدق نوعَيِ الغزل الذي يُقْصَدُ لذاته عُذْرِيّا كان أو

---

(١) نفسه. ص١٤٨.

(٢) نفسه. ص١٤٩.

(٣) نفسه. ص١٤٩.

إباحيا، وأبقى الغزل الصناعي نوعا مُفارِقا للنوعَيْن السابقين، نظرا لأنه افتعالٌ للمشاعر واجترارٌ للمعاني الغزلية ليس إلا. يقول: «وإذا نظرنا في هذا الغزل أو في هذا التشبيب، ألْفَيْناه على ضربين. فأما الأول فَمُصْطَنَعٌ لا ينبعث عن حب، ولا يصدر عن عاطفة، وهو الغزل الصناعي. وأما الثاني، فَصادِرٌ عن حب، قد يكون طبيعته العشق، يقتصر فيه الشاعر على امرأة واحدة بعينها يحبها في وفاء وإخلاص وتضحية، وهو الغزل العذري. وقد يكون طبيعته اللهو والمُتْعة يُرْضي به صاحبُه شعورَه متنقلا من محبوبة إلى أخرى غير متقَيِّدٍ بعشق أو وفاء، وهو الغزل الإباحي»(١).

ومن التقسيمات القديمة لفن الغزل، نذكر تقسيم شكري فيصل الذي جعله ثلاثة أقسام أيضا، وقد جعل العلاقة بين الشعر الغزلي والدِّين فَيْصَلاً في عملية التصنيف؛ قال: «إن المتتبع لحركة الشعر كان يحس أن هناك تفاعلا عميقا بين شعر الغزل والحياة الإسلامية، وإن هذا التفاعل انتهى مرة إلى أن يتلاءم هذا الغزل مع هذه الحياة الإسلامية، وانتهى مرة أخرى إلى أن يفترق عنها وأن يُخالِفَ عن اتجاهها. فأما حين تلاءم معها، فقد كان ذلك هو الغزل العذري. وأما حين اختلف عنها، فقد كان هو الغزل المُطْلَقُ، أو الغزل المُفْحِشُ أو ما شِئْتَ من أسماء وصِفات أخرى، فلنقتصر على أن نسميه الغزل العُمَرِيَّ، نَنْسُبُهُ إلى زعيم هذه الطائفة من الناس عمر بن أبي ربيعة»(٢).

وقال عن القسم الثالث من الغزل: «وبين هذين اللونين من الغزل، في المنطقة المحايِدة التي تفصل بينهما، كان غزل من نوع آخر، هو هذا الغزل التقليدي الذي كان يقوله أصحابه بحكم الاستجابة الفنية لتقاليد القصيدة العربية أكثر مما يقولونه بحكم الاستجابة النفسية التي كانوا يُحِسُّونها، أو التناغم العاطفي الذي كانوا يجدونه»(٣).

---

(١) صفحات دراسية من القديم والحديث. ص٧٠.

(٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ص٢٧٩.

(٣) نفسه. ص٢٧٩.

وقد غلب التقسيم الثلاثي للغزل، فلم تخرج الدراسات الحديثة عنه؛ إذ ظل أصحابها مخلصين لهذا التقسيم، مؤمنين بأنه يستوعب كل التحققات النصية الغزلية، رغم أنهم عبَّروا عن هذه الأقسام بمفاهيم متعددة.

وتعد دراسة نايف حاطُوم حول شعر الغزل الأموي مثالا واضحا لِتَبَنِّي التقسيم الثلاثي؛ إذ بنى حديثه عن أنواع هذا الغزل على ثلاثة، فجعله غزلا ماديا، وآخر عذريا، ونَعَتَ الثالث بغزل المَطالع[1].

لقد تشعَّب الحديث في أنواع الغزل، وانقسم الناس على أنفسهم بين مُخْتَزِلٍ ومُوَسِّع في هذه الأنواع، محاولين رصد تجلياتها الشعرية، فالتمسوها في ذكر الأطلالِ وهُجْران الأحِبَّة أحيانا، وفي وصف حُرْقَة هذا الهجر، وما يُصيب الشاعر جَرَّاءَه أحيانا أخرى، كما التمسوها في تفصيل الشعراء في وصفهم للمحبوبات سواء اكتفى هذا الوصف بالمُقَوِّمات الخُلُقِيَّة وبالحد الأدنى من المقومات الجسدية، أو أَوْغَلَ إلى ما لا نهاية من الأوصاف الجسدية التي تقود في الغالب إلى «الفاحشة».

وعلى هذا الأساس قَسَّم مأمون الجنان الغزل إلى أنواع قال: «هناك غزل كان يقصد الوقوف على الأطلال وبُكاءَها ووصفها. وغزل كان يتجاوز هذه الأطلال فيذكر ارتحال الأحبة عنها، ويصف هذا الارتحال ويتمثل مسالكه ومنازله مع مشاهد التحمل والصبر. وغزل كان يقف فيه الشعراء عند صور صَوَاحِبِهم فيصفوهن ويتحدثون عن مفاتنهن الجسدية ويَسْتَقْصون بالقدر المستطاع هذه المفاتن. وغزل يُجاوز ذلك إلى أن يذكر ما يكون من اجتماع الشاعر إلى صاحبته ولقائه بها، فَيَهْتِك سِتْرَ صاحبته ويَفْحُشُ... . وشعر يتحدث فيه الشاعر عن رأيه في الحب ونظرته إلى المرأة»[2].

وقبل أن نختم الحديث في تنويعات الغزل بتركيب نجعله خلاصة لما بسطناه

---

(١) الغزل في العصر الأموي. ص٩١ وما بعدها.

(٢) مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة. ص٥٠.

من آراء العديد من الدارسين، وبداية لاجتهاد خاص نحاول من خلاله رد الأنواع التي تحدَّث عنها هؤلاء الدارسون إلى أقل عدد ممكن، دون قَسْر أو تَعَسُّفٍ من شأنه أن يُضيع هُوية بعض أنواع الغزل إذا أُدْمِجَتْ في بعضها، أو عُدَّتْ رافداً من روافد نوع كبير.

قبل كل ذلك، لا بد من الإشارة إلى المجهود الكبير الذي بذله جون كلود فاديه في كتابه «الغزل عند العرب»، للتمييز في عدة قضايا جوهرية متصلة بالنشأة والتصنيف والمقومات الفنية لهذا الغزل، لا سيما العذري.

وعلى الرغم من الحرص الشديد الذي أبداه الباحث في هذه الدراسة، وهو يعالج القضايا، متوخِّيًا الدقة وتحكيم المنطق العلمي الصِّرف القائم على طرح الأسئلة بكل وضوح، والبحث عن أجوبة بحجم الأسئلة، فإن الكثير من الخلط تسَرَّبَ إلى هذه الدراسة، فجاءت الأسئلة التي صَدَّرَ بها فاديه دراسته أهم بكثير من الأجوبة التي قَدَّمها، وهي أجوبة يَعْتَورُها الوَهَنّ والضعف إلى أقصى الدرجات.

ومن مظاهر هذا الخلط أنْ جعلَ العُذْرِيَّة مُرادِفة تَمامَ التَّرادُفِ للغزل الإباحي الفاحش، مُفَارِقَةً، إلى أبعد الحدود، للغزل العذري العفيف، رغم أن الرجل أكد غير ما مرة في مقدمته الطويلة أنه «يستحيل رد العذرية، وَلْنَقُلِ «الروح العذرية» إلى نوع أدبي، أو ظاهرة تاريخية، أو مدرسة فلسفية. فهي كل هذا في آنٍ واحد، وليست من كل هذا حَصْرًا»[1].

غير أن فاديه سَيُضَيِّقُ من هذا التعميم، الذي صرَّح به النص للعذرية، وسَيَسْحَبُها على نوع شعري مخصوص، بل مخالفٍ تماما لطبيعة العذرية كما نفهمها في الشعر العربي؛ إذ جعلها صفة للغزل الإباحي، ونظر فيها من خلال نظَرِه في أشعار عمر بن أبي ربيعة وبَشَّار بنِ بُرْد ومَنْ ذهب مذهبهما، لينتهي إلى

(١) الغزل عند العرب. ص٢٤- ٥٢.

التأكيد على أن أشعار هؤلاء تُحَقِّقُ قدرا كافيا من الروح العذرية[1]، وهو ما يخالف صراحة ما استقر في أفهام العرب من أفكار عن العذرية. فأشعار هؤلاء الذين يُسَمِّيهِمْ فاديه بالعذريين، أو قسما كبيرا منها، يجافي مجافاة كاملة الروح العذرية.

فمن أين تسربت هذه الأفكار لفاديه؟، وما الذي جعله يذهب هذا المذهب في تحليل أشعار الغزل العربي وتصنيفها؟.

إن الإجابة عن هذه التساؤلات تقتضي، في تقديرنا، العودة إلى الكشف عن المرجعية التي يصدر عنها الباحث، في مفهومه للعذرية التي هي الفَيْصَلُ في عملية التصنيف. فالكشف عنها، بدون شك، كفيل بوضع اليد على الأسباب التي أدت بالرجل إلى مُخالَفَةِ المُتعارَف عليه بين الدارسين، وخَلْخَلَةِ إيمان الناس المُطْلَق بأن العُذرية كامنة في أشعار جميل بن معمر، وقيس بن المُلَوِّح، وقيس بن ذَريح، وعُرْوة بن حِزام...، وفي أشعار عنترة والمُرَقِّشَيْن قبل هؤلاء جميعا. أكثر مما هي كامنة في أشعار امرئ القيس وسُحَيْم عبد بني الحَسْحَاس وعمر بن أبي ربيعة وبشار وغيرهم.

لا شك أن الخلط الذي وقع فيه فاديه تسرب من التباس مفهوم العذرية، واتكائه على مرجعية غربية خالصة لِفَكِّ هذا الالتباس، فقاده ذلك إلى فَهْمٍ مُفارق لفهم العرب لها. فمن خلال فَحْصِ جُلِّ التعاريف التي حشرها في مقدمة الكتاب، يتضح أن العذرية عند هؤلاء ملتبسة بالشَّهْوَانية غير منفصلة عنها[2].

ولا ندري أي مُسَوِّغ ارتضاه لتفعيل هذا المفهوم الإباحي للعذرية داخل الدراسة، رغم أن العذريةً عند الغرب ظاهرة جديدة مقارنة بنظيرتها عند

---

(١) قال: «**إن اسم عمر بن أبي ربيعة هو أكثر الأسماء دلالة بين الحجازيين العذريين، وذلك بحكم الكُتلة الطريفة من القصائد المنسوبة إلى هذا السيد الكبير المُحِبٍّ للأدب**».

الغزل عند العرب. ص١٠٥.

(٢) الغزل عند العرب. ص٩- ١٠.

العـرب؛ وبذلك فليس لهـا تقـاليـد تُؤَهِّلُهـا لأن تكون مـرجـعـا لمناقـشـة السـابق عليها[١].

وقد امـتـد هذا التشـويش عمـيقـا داخل الدراسـة، وذلك من خـلال مـحـاولة فاديه التمييز بين النسيب والغـزل والتشبيب. فإذا كان قد وُفِّقَ إلى درجة كبيرة في التمييز بين هذه المفاهيم احتكاما إلى مقياس استقلالية المعنى الغزلي، فإن دَمْجَ الكُلِّ تحت صفـة العـذرية أفسـد العـمل برُمَّتـه. فـالنسـيب عنده هو الغـزل التقليدي، تُسْتَهَلُّ به القصائد المنظومة لأغراض أخرى؛ وبذلك، فهو «لا يحتوي بقية أجزاء القصيدة إلى حد يتحول فيه إلى حكاية، كما أنه يظل غير مرتبط تقريبـا بسيرة الشـاعر»[٢]. أما الغـزل، فهو البـديل الذي حل محل النسـيب لمَّا حققت المعاني الغزلية استقلاليتها[٣]. وكذلك كان التشبيب. فَهُمَا، في نظر فاديه، يمثلان وصفا لحكاية الشاعر الغرامية؛ أي أنهما يستغرقان كل أجزاء القصيدة ويرتبطان بسيرة الشاعر. لكن، ولسوء حظهما، لم يستحقا عند الرجل إلا أن يُنْعَتـا بالأُكْذُوبة والأسطورة والخُـرافـة التي تُخْتَـرَعُ لإعـادة التـوازن لواقع مُخْتَلٍّ ومجتمع متواضع[٤]. على اعتبار أن التشبيب يشاطر «في آن واحد، الواقع

(١) اعترف فاديه بذلك اعترافا صريحا في قوله: «**طلعت العذرية، كما يعلم الجميع، طلوعا غريبا في أوربا الغربية، في أواخر القرن الحادي عشر، دون أن يكون هناك سابق تمهيد. وكانت الظاهرة على قدر من الجِدَّة، مما يحملنا على التفكير بالعثور على سوابق لها، إسلامية، شرقية أو غربية، ذلك أن للعالم الإسلامي أيضا تقاليده العذرية. فقد عَرَفَ الشرقيون، قبل الغرب، بزمن مديد، قوانين الحب الكامل**». ص١٠.

(٢) الغزل عند العرب. ص٤٢ -٤٣.

(٣) قال: «**إن قصيدة الغزل، بكل ما في الكلمة من معنى ضيق، حلت من الآن فصاعدا، محل النسيب، وإن كانت أذعنت لقواعد أكثر ترددا من سابقاتها، كأنها وجدت نفسها في حالة ارتباك من جراء استقلالها وَوَفْرَتِها**». الغزل عند العرب. ص١٠٥- ١٠٦.

(٤) قال: «**إن التشبيب، انطلاقا من واقع متواضع، هو الأُكْذوبة التي يتطلبها مجتمع بأكمله**». ص٢١٣.

والأدب، فهو لَذَّة أدبية واجتماعية، وأكثر منها أيضا، تعبيرا عن حب مُضْطَرِبٍ واصطلاحي»[1].

فالعذرية التي تستغرق النسيب والغزل/ التشبيب، كلها أكذوبة وأسطورة، كان للظروف الاجتماعية حظ في إنشائها تارة، ولموقف الناس، خصوصا الأمراء الأمويين حظ آخر؛ قال فاديه: «وتروي الأخبار حقا، أنه كانت جَفْوَةٌ بين الفرزدق وبين أهل المدينة، وبخاصة الوالي مروان بن الحَكَم الحامي، المُرَجِّحِ لجميل بن معمر. وربما كان هذا مُنْشِئَ الأسطورة العذرية»[2].

هكذا وقع الباحث تحت تأثير مفهوم العذرية كما فهمه الغرب، وقاس به شعرا عربيا مغايرا للذائقة الغربية، فانتهى به القياس إلى الخلط والتغليط في البديهيات قبل الأمور الافتراضية القابلة للتأويل.

ومن الأفكار النادرة التي حققت نوعا من التجانس مع ما هو معروف في الدراسات المُنْجَزة حول الغزل، إقراره بفكرة التأثير المتبادل بين أنواع الغزل؛ قال: «إننا ندرك إلى أي حد كان الموقف مُشَوَّشًا عَهْدَئِذٍ، أي في القرن الأول للهجرة، نسيب بدوي وشعر مَدِينِي يؤثر أحدهما، بالتبادل، في الآخر»[3].

٣. تركيب

لقد تحدث الباحثون عن عدد كبير من أنواع الغزل بمفاهيم مختلفة، وهو أمر طبيعي نظرا لأنهم لم يعتمدوا مقياسا واحدا في عملية التصنيف. فلكل

---

(١) نفسه. ص٢١٣.

(٢) نفسه. ص٤٣. من الباحثين العرب الذين تابعوا فاديه في نعته للعذرية بالأسطورة الطاهر لبيب الذي عبر عما يشبه أقوال فاديه وتحليلاته تماما؛ قال: «**أمام كل هذه المجموعة من المشاكل والالتباسات، لا مفر من التبسيط أن تكون الأسطورة العذرية قد وُلِدَتْ وسط قبائل مستقرة بجنوب الجزيرة العربية فأمر يستلزم أنها (الأسطورة) تطورت في مرحلة عودة إلى البداوة**». سوسيولوجيا الغزل. ترجمة: مصطفى المسناوي. ص١٤٥.

(٣) الغزل عند العرب. ص٤٤- ٤٥.

واحد، أو مجموعة معينة من الباحثين، مقياس خاص يقيس به شؤونه وقضاياه النقدية؛ إذ منهم من استخلص أنواع الغزل بناء على مؤشرات دلالية، أو تِيمَاتٍ تناثرت في النصوص الإبداعية لشاعر ما، أو لشعراء مختلفين، جمعت بينهم التجربة الواحدة، فجعلوا ذلك مسوغا للحديث عن نوع محدد من أنواع الغزل. ومنهم من وقف على عتبات النص، وأعفى نفسه من اسْتِكْنَاهِ القصائد والغوص خلف المعنى، فالتفت إلى خلفيات إبداع هذه النصوص، وانشغل بظروف إبداع الشعراء للغزل، مُلتمسا ذلك في تَحَوُّلِ المنظومة الثقافية العربية بعد ظهور الإسلام، وما رافق ذلك من ارْتِجاج في بنية الشخصية العربية بشكل عام؛ حيث وجدت نفسها مَسْحوبة، بشكل فُجَّائِيٍّ، من المألوف الذي دَرَجَتْ على الاستئناس به، إلى المُخَالِف الذي أَحْوَجَ إلى تحويلات جوهرية ضرورية لإدراك التوازن المفقود.

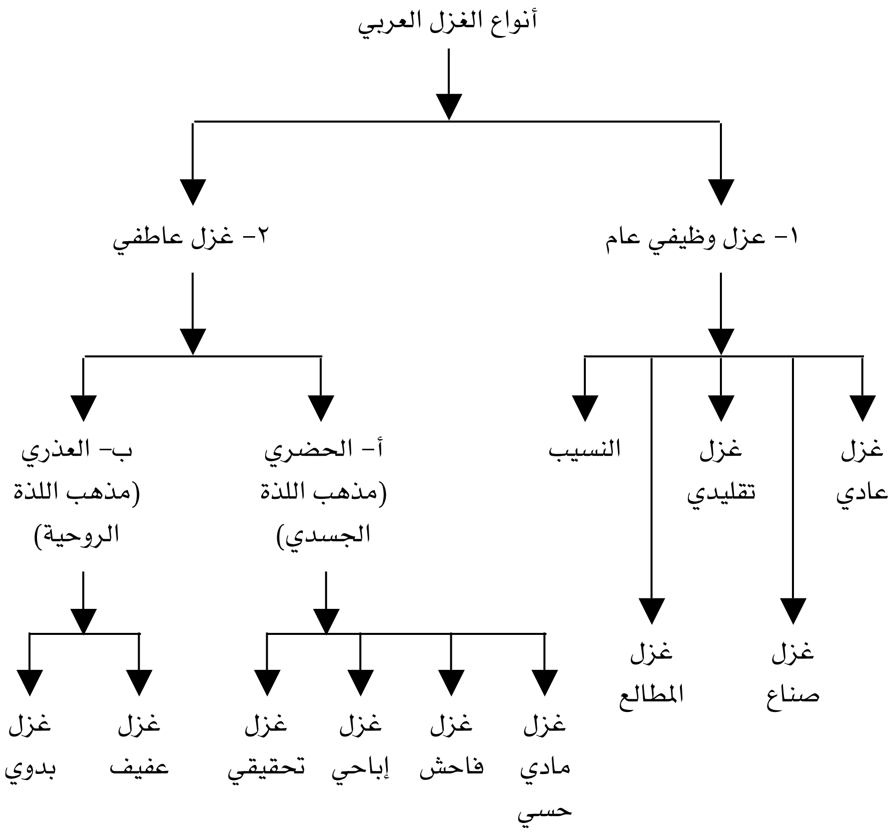
هكذا، إذن، لم ينفصل الحديث في مجمل قضايا الغزل، عن الحديث في مُسببات ظهوره وتداعيات نشوئه، بل إن هذه المسببات ظلت توجه كل نقاش وترسم حدوده وتتوقع نتائجه. ومهما يكن من اختلاف بين الدارسين حول طبيعة هذه الأسباب وحجم تأثيرها في ظهور الغزل وهيمنة نوع ما على باقي أنواعه، فإن الذي لا اختلاف فيه هو أن هذا الغزل جاء صَدىً للانتقال المباغِت من حياةٍ تعايَشَ معها الناس حتى صاروا يُدركون شُؤُونها بالجبلَّةِ والطَّبْعِ المُركَّب، إلى حياةٍ أخرى لم يعد يكفي فيها الطبع والإحساس، وإنما إِعْمَالُ الفكر وإطالَةُ التأمل. إنه انتقالٌ من البسيط إلى المُركَّب على المستوى الديني والحضاري والاجتماعي...، كانت فيه مشاعر القلق أقوى من مشاعر السكينة. فجاء الشعر الغزلي ليجسد هذا التحول ويعبر عنه، من خلال تَنَوُّعِ القول فيه وتَشَعُّب أنواعه، وكأنَّ تَعَقُّدَ الحياة بعد النقلة الحضارية انطبع على الحركة الشعرية التي اخْتُزِلَتْ في الغزل إلى جانب شعر النقائض في العصر الأموي. وسيتيح لنا الوقوف على أشعار العذريين تَبَيُّنَ درجة التعقد في الحالة العاطفية والرؤية إلى الكون (الحياة والموت).

ومهما يكن من اختلاف بين الدارسين، في تنويعات هذا الغزل، والتأشير

عليها بمفاهيم متعددة، فإنه من اليسير جدا على الباحث ممارسة نوع من الاختزال والتكثيف على هذه المفاهيم؛ لأن الاختلاف لَفْظِيٌّ عَرَضِيٌّ، وليس دلاليا جوهريا، أي أنه اختلاف في الاصطلاح، لا في طبيعة الشعر نفسه.

إن استقراء مختلف المفاهيم التي وظفها الباحثون وهم يتحدثون عن تنويعات الغزل، وينظرون في الخصائص الفنية لهذه التنويعات، يُسْعِفُ كثيرا في لَمْلَمَةِ هذا الاختلاف الاصطلاحي تحت نوعين كبيرين، لكل منهما روافد وتجليات، وقد كان الاحتكام في تحديدهما إلى عاملين جوهريين. يتصل الأول بِأُفُقِ توقُّعِ قارئ الشعر العربي القديم، وحَدْسِهِ المستخلص من تراكمات القراءة لهذا الشعر. بينما يتصل العامل الثاني بتحديد مقام الشاعر وقدرة القارئ على افتراض العلاقة بين المعاني الغزلية وتجربة الشاعر؛ أي محاولة تبين درجة الانسجام بين المعاني وما عُرِف عن الشاعر في حياته الخاصة؛ أي الاحتكام إلى التاريخ الأدبي المحيط بالنص دون عزله عما يُضْمِرُه من إشارات أو تصريحات مسعفة في تصنيف الشاعر وشعره.

وعلى هذا الأساس نضع أمام القارئ هذه الخلاصة التي تختزل كل التنويعات التي أشار إليها الباحثون مع إسقاط بعضها والتعديل في ترتيبها، فقد تبدو بعض التسميات التي كانت مُتَرَادِفَةً مُتَجاوِرَة، في وضع تَراتُبِيٍّ بعضها رَافِدٌ لبعض، مُغَذٍّ له، علما أنه لا حدود بين هذه الأنواع.


أنواع الغزل العربي
١- عزل وظيفي عام
٢- غزل عاطفي
غزل عادي
غزل تقليدي
النسيب
غزل صناع
غزل المطالع
أ- الحضري (مذهب اللذة الجسدي)
ب- العذري (مذهب اللذة الروحية)
غزل مادي حسي
غزل فاحش
غزل إباحي
غزل تحقيقي
غزل عفيف
غزل بدوي

الفصل الثالث:

موضوعات الغزل

سبق أن رأينا كيف أن الحديث في تنويعات الغزل غير منفصل عن الحديث في بواعث نشأته وظروف هيمنته في زمن من الأزمان. وهو غير منفصل، من جهة أخرى، عن الحديث في كل القضايا النقدية المحيطة بهذا الفن، خصوصا ما يتعلق بالموضوعات المهيمنة فيه. وبدون شك لا يمكن لهذه القضايا إلا أن تكون متصلة فيما بينها، فبعضها مُنْطَلَقٌ لبعض أو امتداد له.

لقد وسَّع الباحثون من تنويعات الغزل تَأْسِيسا على مؤشرات متعددة جعلوها مقياسا للتصنيف، بينما كان سعينا إلى دَمْج هذه التنويعات في بعضها البعض مطلبا مُلِحًّا، بعد قراءة آراء الباحثين المُوَسِّعِين، حتى صارت إلى نوعين كبيرين لكل منهما روافد وتجليات. وهو عمل مفيد جدا، في اعتقادنا، لمحاولة ضبط الفوارق الجوهرية بين هذين النوعين، لنجعل ذلك طريقا نتلمس به تحديد الموضوعات الكبرى في كِلَيْهما، علما أن عَمَلَنا الاختزالي لم ينتهج استراتيجية الإقصاء أو البتر، وإنما هو اختزال شكلي تبسيطي بدا لنا ضروريا لإقامة دراسة متماسكة تنطلق من مقدمات واضحة وبسيطة، وتنتهي إلى نتائج واضحة أيضا توفر للقارئ إمكانية محاورتها.

إن التكلم في الموضوعات الكبرى/ المهيمنة في نوعَيْ الغزل الرئيسَيْن، هو تركيزٌ على أحد المقاييس التي اعتمدها الباحثون في التمييز بينهما، واختبارٌ لِنَجَاعَةِ هذه المقاييس، فإلى أي حد يستقل كل نوع من نوعيّ الغزل بموضوعات تميزه عن الآخر؟.

١. موضوعات الغزل الوظيفي/ العام

لم تختلف الدراسات المُنْجَزَة حول الغزل في ربط موضوعاته الكبرى بالمرأة. لكن هل كل حديث عن المرأة غزل؟، وهل كل غزل يتحدث عن المرأة بإطلاق مُخْلِصٌ لها؟، أم يرتبط هذا الحديث بمكونات أخرى؟.

إن استقراء أشعار الغزل الوظيفي أثبت أن حديث الشعراء عن المرأة لا يأتي منفصلا عن الحديث في عناصر أخرى بعضها يكاد يكون ملازما، وبعضها الآخر يتردد بحسب اختيارات كل شاعر. ويمكن، بكل يُسْر، إرجاع العناصر الملازمة لذِكْرِ المرأة إلى مُكَوِّنَيْن، يتمثل الأول في ربطها بذِكْرِ الأطلال وما يَسْتَتْبِعُ ذلك من ذَرْفِ الدموع واسترجاع الذكرى، وذِكر الأحباب الظاعنين... . بينما يتمثل المكون الثاني في ربط الحديث عن المحبوبة بالراحلة لتكون سببا لاستيقاف الأصحاب وذكر الهَجْر والنَّوى وبواعث الشوق والحنين. فَذِكْرُ الديار والراحلة لازمة ثابتة تلتبس بذكر المرأة دائما عند شعراء هذا النوع من الغزل. فتراهم يكررون الصور والمضامين في غير ابْتِكار حتى يُخَيَّل إلى القارئ أنه أمام استعارة لحالة عاطفية جماعية تُبَرِّرُ هذا التَّشاكُلَ المُطْلَق في التعبير عن علاقة المرأة بالشاعر وعلاقتهما بالأطلال والرحلة والراحلة. ولا نعدم في الشعر الجاهلي إشاراتٍ صريحةً لهذا التكرار الذي تجاوز التجاذب المقبول.

قال عنترة بن شداد العبسي[1]:

هَلْ غادَرَ الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ
أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدارَ بعْدَ توَهُّمِ؟

وقال كعب بن زهير[2]:

مَا أَرَانا نَقُولُ إلاَّ رَجِيعَا
وَمُعاداً مِنْ قَوْلِنا مَكْرورًا

وتزكي النصوص الشعرية هذا الإقرار بتكرار التعابير وربط الحديث عن المرأة بالأطلال والراحلة. ويكفي أن نضع أمام القارئ نموذجا من شعر زُهَيْر بن أبي سُلْمى يمتزج فيه ذكر المحبوبة بالديار، بل إن حديث الديار يطغى حتى تغيب المرأة؛ قال[3]:

(١) الديوان. ص١٠.

(٢) الديوان. ص١٥٤.

(٣) الديوان. ص٩-١٠- ١١.

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةَ لَمْ تَكَلَّمِ
بِحَوْمَانَةَ الدَّرَّاجِ، فَالْمُتَثَلَّمِ
ودارٍ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ، كَأَنَّهَا
مَرَاجِعُ وَشْمٍ، في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعِينُ والآرامُ، يَمْشِينَ خِلْفَةً
وَأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ، مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وقَفتُ بِها مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً
فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُّمِ
فَلمَّا عَرفْتُ الدَّارَ قُلْتُ، لِرَبْعِهَا:
أَلاَ، عِمْ صَبَاحاً، أيُّها الرَّبْعُ، وَاسْلَمِ

لقد نسي الشاعر، أو تناسى، أُمَّ أَوْفَى، وَطَفِقَ يُوَسِّع من حديثه عن الديار وما فعلت بها السِّنُون، حتى وصل به الأمر إلى إقامتها مقام المُخاطَب الوحيد الذي يدعو له بالسلامة من الإمِّحاء والتغَيُّر، بعد أن حَيَّاه بتحية كانت المحبوبةُ أجدرَ بها، ولم يعد إلى ذكرها، بل انتقل إلى استيقاف الأصحاب لأجل الذكرى ليجعل ذلك سببا لوصف ما يحيط بالديار؛ قال(١):

تَبَصَّرْ، خَلِيلِي، هلْ تَرى مِنْ ظَعَائِنَ
تَحَمَّلْنَ، بِالْعَلْيَاءِ، مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ؟
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ، عِتَاقٍ، وَكِلَّةٍ
وِرادٍ، حَوَاشِيهَا، مُشَاكِهَةَ الدَّمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهًى، لِلصَّدِيقِ، وَمَنْظَرٌ
أنِيقٌ، لِعَيْنِ النَّاظِرِ، المُتَوَسِّمِ

وهذا دَأْبُ الشعراء الجاهليين لا يختلفون إلا في تقديم الحديث عن عنصر بدل آخر كما فعل امرؤ القيس في معلقته حين افتتحها باستيقاف الرفاق، ومر بعد ذلك إلى وصف الأطلال والمغامرات، قال(٢):

---

(١) الديوان. ص١١– ١٢.

(٢) الديوان. ص٢٥.

قِـفَـا نَبْكِ مِنْ ذِكْـرى حَـبِــيبٍ وَمَنْزِلِ
بِسِـقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُـولِ فَـحَـوْمَلِ

إن كثيرا من المقدمات الغزلية في الشعر الجاهلي لا تحتل فيها المرأة أكثر من إشارة تكون أحيانا مجهولة الاسم والهُوية.

ولا يختلف مقام المرأة في علاقتها بالأطلال عن مقامها في علاقتها بالراحلة، فغالبا ما يتخلص الشاعر من ذكر الأطلال إلى وصف الرحلة والراحلة التي يَحُثُّها على استدراك الأيام الماضية التي كانت فيها المحبوبة قريبة من الشاعر، وإن كان يُدْرِكُ أن الاستجابة مستحيلةٌ، فيعكس الرحلة حيث يزيد البعد والهجران ويتفرغ الشاعر لوصف مَشَاقِّ رِحْلته وقوة ناقته أو جَواده، فلا يبقى للمرأة وسط هذا الوصف إلا الذكرى والشوق. وهكذا يضيع الحديث عن المحبوبة في تضاعيف الحديث عن الأطلال والراحلة. ولا أَعْرِفُ قصيدة جاهلية، أو قريبة منها، أنْصَفَتِ المرأة في علاقتها بالراحلة مثل قصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد»؛ حيث نالت سعاد حظا وافرا من الوصف قارب قليلا، وصف الرحلة والراحلة، وربما كان لغياب الأطلال دور في انتباه كعب لسعادِه؛ قال(١):

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ،
مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفْدَ، مَكْبُولَ
وَمَا سُعَادُ غَداةَ الْبَيْنِ إذا رَحلُوا،
إِلاَّ أَغَنٌّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ
هَيْفاءُ مُقْبلَةً، عَجْزَاءُ مُدْبِرةً
لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْها، وَلا طُولُ
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلْمٍ إذا ابْتَسَمَتْ
كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

---

(١) الديوان. ص٦-٧. أثبتنا ذلك بالتحليل في كتابنا «تكامل القصيد والخبر ...». ص٣٠ وما بعدها.

شُـجَّتْ بذِي شَـبَم مِنْ مَاءِ مَـحْنِيَـةٍ
صافٍ بِأَبْطَحَ، أَضْحَى، وَهْوَ مَشْمُولُ
تَنْفِي الرِّيَاحُ الْقَـذَى عَنْهُ وَأَفْـرَطَـهُ
مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ بِيضٍ يَعَالِيلُ

وبعدما أثبت كعب لسعاد صفات خبيثة، عقب هذا الوصف، انصرف إلى وصف الراحلة في أكثر من عشرين بيتا دون أن يعود لذكر سعاد.

هكذا إذن، لا يترك الحديث عن الأطلال والراحلة مجالا واسعا لذكر المحبوبة عند شعراء الجاهلية الذين لم يعشقوا امرأة بعينها، والذين ظلوا مخلصين للعُرف الشعري القديم، تُذْكَر فيه المرأة بأسماء مختلفة أو بدون اسم، وتحتل فيه الديار والراحلة واستيقاف الأصحاب مكانة مهمة في التبادل.

وإذا كان اقتران ذكر المرأة بالأطلال والراحلة اقترانَ وجوبٍ في الغزل الوظيفي، فإن الشعراء لم يُغْفِلوا التعبير عن بعض العناصر الأخرى التي لا تبتعد عن المكونين الجوهريين (الأطلال والراحلة)، كوقوفهم عند لحظات الشيخوخة التي يجعلونها مسوغا لذكر الشباب ومغامراته، وإن كانوا لا يقفون عند المغامرات طويلا في مقدماتهم، وإذا ما تجاوزوا حديثهم في مغامراتهم مع المرأة جاء مُتعاليًا، تُدْفَعُ فيه إلى الهامش؛ حيث لا يُعيرُها الشاعر اهتماما، ذاكرا أن العشق ضَرْبٌ من النَّزَقِ والتَّهَوُّرِ لا يستحق أن يُقارَن بموضوعات أخرى أثبتت خِبْرَةُ السنين أنها أكثرُ أهمية.

قال بِشْرُ بنُ أبي خازم(١):

نَأَتْ سُلْمَى وَغَيَّرَها التَّنَائِي
قَدْ يَسْلو المُحِبُّ عن الحَبِيبِ
فَإِنْ تَكُ قَدْ نَأَتْني الْيَومَ سُلْمى
وَصَدَّتْ بَعْدَ إِلْفٍ عنْ مَشِيبِي
فَقَدْ أَلْهو إذا ما شِئْتُ يوْما
إلى بَيْضَاءَ آنِسَةٍ لَعُوبِ

---

(١) الديوان. ص٧٠.

هكذا تعود المرأة مجرد لعبة ينتهي منها الشاعر لِيَسْلو بأخرى إذا ما أبدت بعض التَّمَنُّع أو النَّشاز تَأَفُّفا من شيخوخته التي يُعتَبَر الشيب من علاماتها، وقد عبر عَبَدَة بنُ الطَّبيب بدقة عن هذا الإحساس قائلا[1]:

فَعَدِّ عنْها وَلا تَشْغَلْكَ عنْ عمَلٍ
إنَّ الصَّبابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْليلُ

إن عبارة «عَدِّ» من العبارات المسكوكة في قاموس الشعراء، يوظفونها حينما يريدون الانتقال من حديث إلى آخر، غالبا ما يكون الحديث الثاني أكثر أهمية. وهي عبارة تُوَظَّفُ كثيرا للانتقال من المقدمة إلى الغرض الرئيس؛حيث المرأة جزء من المقدمة(*).

أما طَيْفُ المحبوبة، فنادرا ما يلتفت إليه الشعراء الذين يؤمنون بالحِسِّيِّ الملموس، فهم لا يَقبَلون تَمَنُّعَ المرأة، فكيف يُبْقُونَها ذكرى جميلة في قلوبهم؟!.

ولم يكن بوسع الدراسات إلا أن تسير في هذا الاتجاه وهي تتحدث عن الموضوعات المهيمنة في الغزل الوظيفي، وهي منسجمة في ذلك مع الموروث الشعري الذي يُؤَمِّن هذا التوجه؛ حيث يُوَفِّرُ المادة الشعرية للتدليل والبرهنة على ارتباط ذكر المرأة بالأطلال والراحلة وبعض العناصر الأخرى التي وقفنا عندها.

غير أن جون كلود فاديه أحس بأن الحديث في موضوعات النسيب أعقد من النُّزوع التَّبْسيطي الذي نزع إليه الدارسون العرب. فالنسيب الذي هو المطالع الغزلية للقصائد التي لا تجعل من حديث المرأة وعلاقتها بالشاعر غرضا محوريا لها، والذي هو أيضا رافد من روافد الغزل الوظيفي/ العام كما أثبتنا في الترسيمة، له من المواضيع ما يجعله على قدر كبير من الالتباس، عبَّر عنه

---

(١) الغزل عند العرب لفاديه. ص٦٠.

(*) من ذلك قول زهير:

دَعْ ذَا وَعَدِّ القَولَ في هَرِمٍ
خَيْرِ البُداةِ وسَيِّدِ الحَضَرِ

ص, ١١٥

الباحث بسؤال قال فيه: ولكن هل من وسيلة نهتدي بها وسط البَلْبَلَةِ التي تُبْديها مواضيع النسيب؟.

لقد مَهَّدَ فاديه بهذا السؤال للبحث في هذه المواضيع الغائمة والملتبسة، ولتبديد هذا الالتباس اهتدى بتوجيهات الآنسة كَشْتَنْتِرْ التي رأت أن محتوى النسيب يمكن اختزاله في ثلاث حالات: «الأولى هي عودةٌ إلى الأطلال المهجورة، وفيها يذرف الدموع تبعا لطقس متوقع، وهو طقس يُنَظِّمُ أيضا المشهد الذي بفضله وجد نفسه ثانية في هذه الأماكن الموحشة. والثانية فراقُ الحبيبين عند السَّحَر، والثالثة طيف المحبوبة القادم لزيارة الحبيب ليلا»(١).

لكن، «ألا يوجد، حقا، في النسيب سوى مواقف ثلاثة ممكنة؟ هل هذه المواقف محرومة من نقطة اتصال فيما بينها؟ وهل تملك دقة الحكايات المتتابعة وترابطها؟ أليست بالعكس، ذات تعقيد متباين جدا تُقْحِمُ عناصر هي غالبا، مشتركة بين المواقف جميعا؟»(٢).

لقد طرح فاديه هذه الأسئلة ليجعلها سببا لتجاوز الحالات الثلاث التي أثبتتها ليشتنتتر لمَّا تبين له أنها لا تختزل كل مواضيع النسيب، مؤكدا أن هناك مواضيع أخرى «قد يكون كل منها قابلا بأن يُشَكِّل نسيبا، وهذا ما ندعوه بالمواضيع التَّحْتِيّة، وهي: رحيل المحبوبة، وخطاب الحبيب للمحبوبة لدى زيارته لها، ودور الصاحِبَيْن، ونُوَاح حمام الوَرَشان، نَعيق الغراب المُؤْذِن بالفراق، إلخ... . إن هذه المواضيع التحتية ذات صلة بأكثر الأشياء تنوعا»(٣).

لقد أشرنا سابقا إلى أن فاديه يفهم «العذرية» بفهم خاص يُجَرِّدها من خصوصياتها ويدفع بها إلى الاقتران بالإباحية، وقد أوقعه فهمه هذا في خلط كبير أثبتنا بعض تجلياته في المحاور السابقة، ونقف الآن عند مظهر آخر من مظاهر هذا الخلط.

---

(١) الغزل عند العرب. ص٤٥/٤٦.

(٢) نفسه. ص٤٦.

(٣) نفسه. ص٤٦.

إن بعض هذه المواضيع التحتية التي أصر فاديه على إدخالها ضمن النسيب بالمعنى الذي أكده هو نفسه وأثبتناه في الترسيمة، لا توجد إلا في الغزل العاطفي/ الذاتي الذي يخلُص فيه الشاعر للحديث عن نفسه في علاقتها بالمحبوبة. فخطاب الحبيب إلى المحبوبة ليس ذا قيمة إذا لم يكن خالصا؛ أي مُفارِقا لغيره من الأحاديث، وهو ما لم يحققه النسيب. كما أن توظيف الحَمام الهاتِفِ والغُراب النائحِ والوَرَشان وعناصر التهييج الطبيعية لم يأخذ اعتباره إلا مع الغزل العذري؛ حيث صَبْرُ الشاعر على المحبوبة مِيزَةٌ وفخر لا حدود له، ونَشْوَةٌ يَتَنَسَّمُ بها الشاعر معنى الحرمان الذي يُحوِّلُه إلى عنصر إبداع، عكس الشاعر الجاهلي أو الذي اقتدى به؛ حيث لم يوظف هذه العناصر بالمعنى الذي أصبحت عليه مع العذريين في العصر الأموي[١].

إن الالتباس الذي عبر عنه فاديه بالبلبلة، ليس بالهالة التي ألبسها إياه، فالغزل في العصر الجاهلي وفي أشعار المخلِصين للأصول الشعرية الجاهلية، ارتبط ارتباطا وثيقا بعنصرين جوهريين هما: الأطلال والراحلة. بينما تَرَدَّدَ الشعراء على عناصر أخرى (موضوع الشباب والشيخوخة، وتَذَكُّرُ المحبوبة، وزيارتها ليلا، والمغامرات)، في حين سكتوا عن بعض المواضيع التحتية كالطَّيْف والحمام والغراب، إلا لِماما، خصوصا مع الشعراء الذين اعْتُبِروا من عشاق عرب الجاهلية كعنترة والمرقِّشَيْن وغيرهم. دون أن يرقى حديثهم في هذه المواضيع إلى المستوى الذي أصبحت عليه مع الشعراء العذريين في العصر الأموي.

٢. موضوعات الغزل العاطفي/ الذاتي

إذا كان التباس الحديث عن المرأة بالحديث عن الأطلال مؤشرا مُميِّزا للغزل الوظيفي، وأحد المقومات الهامة التي ينهض عليها هذا النوع من الغزل.

---

(١) إن ما يثبت هذه الحقيقة، هو أن فاديه نفسه، وهو يسوق أمثلة ونماذج شعرية لكل الموضوعات التحتية، لم يكن بوسعه إثبات نماذج وظَّف فيها الشعراء الغُراب والحمام والوَرَشان التي وُظِّفَتْ بكثرة وبمعاني مخصوصة في الشعر الأموي.

فما هي مقومات الغزل العاطفي؟، وهل له مؤشرات مميِّزة تُعِينُ على التمييز في قِسميْه الأساسيين: الحضري والعذري؟.

لا تبدو مسألة التمييز بين هذين القسمين هَيِّنَةً ولا بسيطة بالبساطة نفسها التي مَيَّزْنا بها بين الغزل الوظيفي والعاطفي. فإذا كان حضور الأطلال إلى جانب ذِكْرِ المرأة يعني أننا أمام غزل وظيفي، له من التجليات ما أثبتنا بعضها في مناسبة سابقة، فإن غياب ذكر الأطلال واستقلال المرأة بحديث مخصوص داخل القصيدة يعني أننا أمام غزل عاطفي.

إذا كان حضور أو غياب الأطلال يُيَسِّرُ عملية التمييز في النوعين الكبيرين للغزل، فما الذي يُفَرِّق بين قِسمَيِ الغزل العاطفي: العذري والحضري إذا كان كلٌّ منهما يتخذ من حديث المرأة موضوعا له لا يتعداه إلى غيره؟، بل كيف السبيل إلى التعرف إليهما إذا كان الشعراء المُتغزِّلون قد وصفوا في غزلياتهم كل مقومات المرأة الجسدية والروحية، وبطريقة تكاد تكون معتادة، حتى أصبحنا أمام محبوبة نموذجية تَواطَأَ الشعراء على التغني بأطرافها وحديثها ودلالها... بأوصاف لا تختلف من شاعر إلى آخر، إلا بقدر المسافة التي يملؤها اسم المحبوبة المُختلِف عن اسم غيرها، هذا إذا لم يلتزم الشاعر بنصيحة القدماء الداعية إلى اختيار أسماء أُنْثَويّة تزيد الغزل رونقا وجمالا؟.

لقد تَنَبَّهَ الباحثون إلى هذا التَّوَحُّدِ في وقوف الشعراء عند مقومات المعشوقة المستجيبة لذوق الناس أكثر من استجابتها لذوق الشاعر، أو العكس(*). حتى صار من الطبيعي أن تكون هذه المحبوبة «معتدلة الخِلْقَة (...) وشكلها تام، مما يجعلها تشبه التمثال أو الدُّمْية أيضا. ومن المتفق عليه أنَّ على المحبوبة أنْ تكون حَوْراءَ، بَيْضَوِيّةَ الوجه، قَنْواءَ (دقيقة الأنف) أَسِيلةَ الخَدِّ (...)، عَيْطاءَ

(*) لم يكن الشاعر في حاجة إلى إملاءات الوسط الذي يعيش فيه، فغالبا ما تَصَرَّفَ بمعزل عن وصاياه وأعرافه، ومن تجليات ذلك انفراد الشعراء بتقديرات خاصة للجمال، فمصادر الأدب العربي كثيرا ما تحدثت عن طبيعة ومستوى جمال محبوبات عشاق العرب، فاختلفت في تقدير حديث هؤلاء، منها من أثبت هذا الجمال، ومنها من أنكره.

(طويلة العنق) حسَنَةَ المِعْصَم، غَرْثَى الوشاح (دقيقة الخصْر) يُظْهِرُ مفاتن رِدْفِها، مُفْعَمَةَ السّاقَين، مُشْبَعَةَ الخُلْخَال (كنايَة عن السُّمْنَـة). فهي إذن سمينة الكعبين اللَّذَيْن يتناقضان ونحافة القَدِّ الدقيق جدا بالنسبة للثوب الذي ترتديه ... إلخ»[1].

إن قارئ الشعر العربي ذي الطابع الغزلي يدرك، بسهولة، كيف أن الشعراء حرِصوا على تضمين معانيهم الغزلية هذه النعوت، وكيف كانوا دقيقين في انتقاء أوصاف تُحَبِّبُ المعشوقة إلى النفس وترفع من قدرها. وفي أشعار امرئ القيس ما يَسُدُّ خَصاص القارئ ويكفيه حاجته في هذا الباب. ففي معلقته الشهيرة جمع كل النعوت التي تزيد المحبوبة بهاءً وَرَوْنَقا، نقتطف منها هذه الأبيات[2]:

إذا الْتَفَتَتْ نَحْوي تَضَوَّعَ ريحُها
نَسِيمَ الصَّبا جاءتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
إذا قُلْتُ هاتِي نَوِّلِينِي تَمَايَلَتْ
عليَّ هَضِيمَ الْكَشْحِ رَيَا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ، غَيْرُ مُفاضَةٍ
تَرَائِبُها مَصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كَبِكْرِ المُقاناةِ الْبياضِ بصُفْرَةٍ
غَذَّاها نَمِيرُ المْاءِ غَيْرِ المُحَلَّلِ
تَصُدُّ وتُبْدي عنْ أسيلٍ وتَتَّقي
بناظِرةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وَفَرْعٍ يَزِينُ المْتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ
أَثيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
وَجِيدٍ كجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
إذا هِيَ نَصَّتْهُ ولاَ بِمُعَطَّلِ

(١) الغزل عند العرب لفاديه. ص٧١-٧٢.

(٢) الديوان. ص٣٧-٣٨.

فقد أخذ الشعراء هذه الأوصاف ووسَّعوا فيها بما رأوه ملائما لمحبوباتهم دون أن يُسْقِطوا بعضها، وإن لم تكن من صفات المحبوبات.

كما أن قارئ هذا الشعر لا يفوته إدراك ما في أشعار الغزل من تداخل، حتى أن العذريين نازعوا الإباحيين بعض المعاني التي عُرفوا بها دون غيرهم، وأن الإباحيين استعاروا من العذريين بعض التعابير والمعاني أيضا، وهو ما عُرف عند النقاد بالتأثير المتبادل بين هاتين المدرستين الغزليتين الكبيرتين المتجاورتين والمتزامنتين، ويكفي أن نمثل لهذا التداخل ببعض النماذج لشعراء اعتُبِروا زعماء لهذه المدرسة أو تلك.

فامرؤُ القيس الذي عُرِفَ بغزلياته المكشوفة، وابتداعه طرائقَ للشعراء في وصف المغامرات الجسدية مع النساء. خَلَّفَ، بالموازاة مع ذلك، بعض المعاني التي تسمو عن ذكر جسد المرأة والتفصيل في مفاتنها، وتتصرف إلى تصوير فِعْلَةِ الحب في دواخل الشاعر، ومن ذلك قوله في المُعَلَّقة أيضا(1):

أَفَـاطِمُ مَـهْـلاً بَعْضَ هَذَا التَّـدَلُّل
وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صِرْمِي فَاجْمِلِي
أَغَـرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُـبَّـكِ قَـاتِلِـي
وَأَنَّـكِ مَـهْـمَا تَأْمُـرِي القَـلْبَ يَفْـعَل

إن وضعَ امرئ القيس قلبَه تحت تصرف «فاطمة»، وحديثه عن تَبِعات هذا الحب القاتل، لا يعادله إلا رضا كُثَيِّر أو جَميل بدَلالِ عَزَّةَ أو غُنْجِ بُثَيْنَة، ولا يوازنه إلا صبر المجنون على ليلى واستعداده لبذل النفس في سبيل حبها. أليس جميل القائل(2):

فَلَوْ أَرْسَلَتْ يوْمـا بُثَـيْنَةُ تَبْـتَـغِـي
يَمِـيـنِي وَلَوْ عَـزَّتْ عَلَيَّ يَمِـيـنِي

---

(1) الديوان. ص٣٢.

(2) الديوان. ص١٠٥.

لأَعْطَيْـتُـهَـا مـا جـاءَ يَبْـغِي رَسُـولُهـا
وقُلْتُ لهـــا بَعْــد اليـــمِينِ سَلِينِـي
سَلِيـنِي مَـــالِـي يَا بُثَـــيْنَ فَـــإِنَّمَـــا
يَبِـــــــيـنُ عـنْـــدَ المـالِ كُـلّ ضَنِيــنِ

وعلى عكس ما عُرف عن عمر بن أبي ربيعة، فإن إحدى محبوباته «زينب»، ملكت عليه السمع والبصر، وحجبت عنه كل المحبوبات الأخريات حتى صارت همَّه الوحيد، وحديث خُلْوَته بالنفس؛ قال(١):

أُحَـــدِّثُ نفْسي وَالأَحـــاديثُ جَـــمَّـــةٌ
وَأَكْـــبـــرُ هَمِّـــي وَالأحـــاديثِ زَيْنَـبُ
إذا طلَعتْ شَـــمْسُ النَّهـــارِ ذَكَـرْتُهَـــا
وَأُحَـــدِّثُ ذِكْـرَاها إذا الشَّـــمسُ تَغْـــرُبُ
وَإِنَّ لهـــا دونَ النِّـســـاءِ لَصُـحْـبَـتي
وَحِـفْـظي الأَشْـعـارَ حِـيـنَ أُشَـبِّـبُ
إذا خَلَجَـتْ عَـيْـنِي أقـــولُ لَعلَّهـــا
لِرُؤْيَتِـهـــا تَهْــتَـــاجُ عَيْـني وَتَضْـرِبُ
إذا خَـــــــدَرَتْ رِجْـلـي أَبُـوحُ بِـذِكْـرِهـا
لِيَـذْهَبَ عـنْ رِجْلي الخُـدورُ فَـيَـذْهَبُ

وفي أخرى قال(٢):

قَـــال لِي صـــاحِـبي لِيَـــعْـلَـمَ مَـا بِي
أَتُـحِـبُّ الْـقَـتُـولَ أُخْـتَ الـرَّبَـــــابِ
قُلْتُ: وَجْـدي بِهـا كَـوَجْـدِكَ بـالْعَذْبِ
إِذَا مَـــا مُـنِعْـتَ طَعْـمَ الـشَّـــرابِ

(١) الديوان. ص١٥.

(٢) الديوان. ص٢٨.

أَبْـرزُوهـا مِــثْـلَ المُـهَـاةِ تَـــهـــــادَى

بَـيْنَ خَـمْسٍ كَـــواعِـبَ أَتْـــــرابِ

وَهْـيَ مَكْـــنونَـةٌ تَـحَـــيَّــرَ مِنْـهـا

في أَديـمِ الخَـدَّيْـنِ مــاءُ الشَّـــرابِ

دُمْـيَـــةٌ عنـدَ راهِــبٍ ذِي اجْــتِـــهــادٍ

صَــوَّرها فـي جــــانِــبِ المَحْــرابِ

ثُـمَّ قـالوا : تُحِـبُّـهـا ؟ قُـلتُ: بَهْـراً،

عَـــدَدَ الـنَّجْمِ والحَــــصَى والـتُّـرابِ

إنها نغمة مخالفة «لِنَرْجسِيَّة» عمر التي ألفناها في أشعاره؛ حيث هو المطلوب المعشوق والمتمَنِّع أحيانا.

فأين معاني هذا المقطع الذي يبدو فيه مُحِبًّا مُتَيَّمًا من قوله(١):

بَيْنَـمـا يَذْكُـــرْنَنِي أَبْـصَـــرْنَــنِـي

دُونَ قَـــيْـــدِ المِيْلِ يَعْـــدُو بِي الأَغَـــر

قـــالَتِ الْكُبْـــرى: أَتَعْـــرِفْنَ الْفَـــتى؟

قـــالتِ الْوُسْطى: نَعَمْ هَذا عُـــمَـــر

قـــالتِ الصُّـغْــرى وَقَـــدْ تَيَّمْــتُـهَا:

قَــدْ عَـرَفْناهُ، وَهَلْ يَخْـفى الْقَــمَــر؟!

إن هذه المعاني فيها من العذرية أكثر ما فيها من الإباحية، بل إنها أكثر طُهْرًا من قول جميل بن معمر في بثينة، مُسْتَرِدًّا معاني امرئ القيس في مقطعه الأول من المعلقة(٢):

كَـأَنَّ فَـتِـيتَ المِسْكِ خـالَطَ نَشْرَها

تُـغَـــلُّ بِـهِ أَرْدانُـهـــا وَالـمَـرافِـــقُ

(١) الديوان. ص٧٧.

(٢) الديوان. ص٧٣.

تَقُـــومُ إذا قـــامَتْ بِهِ مِنْ فِـــراشِـهـا
وَيَغْــدو بِهِ مِنْ حُـضْنِهـا مَنْ تُعـانْقُ

وأرقى من هذه الأوصاف ما تخلل إحدى قصائده من معاني لا تختلف عن معاني عمر بن أبي ربيعة وامرئ القيس؛ قال[١]:

فَـيـا لَيْتَ شِـعْـري هَلْ أَبيـتَنَّ لَيْـلَةً
كَلَيْلَتِنا، حتَّى نَرى سَـاطِـعَ الْفَـجْـرِ
تَجُــــودُ عَلَيْنا بِالحَّـديث، وَتَــارَةً
تَجُودُ عَلَيْنا بِالرُّضَـابِ مِنَ الثَّـغْـرِ
مُـفَلَّجَـةُ الأَنْيـابِ لَـوْ أَنَّ رِيقَـهـا
يُداوَى بِهِ المُوْتى، لَقَـامُـوا مِنَ القَـبْـرِ

ومع أن شعر المجنون يحافظ على عُذْريَّته «طاهرة نقية»، فإن بعض المعاني تقترب من الإباحية في بُعْدِها العام؛ أي إنها لا تُوغِلُ حتى تبتعد عن عذريتها، وإنما تظل مرتبطة ببعض التشبيهات العامة، كتشبيه المحبوبة بالغزال، أو بعض أعضائه. وأوضح ما اشتمل عليه ديوان المجنون من معاني يُفَصِّلُ فيها القول في بعض أعضاء ليلى قوله[٢]:

أَنِيـــري مَكـانَ الْبَــدْرِ إِنْ أَفَـلَ الْبَــدْرُ
وَقُومِي مَقامَ الشَّمْسِ مَا اسْتَأْخَرَ الْفَجْرُ
فَـفِـيكِ مِنَ الشَّـمسِ المُنيـرَةِ ضَـوْؤُها
ولَيْــسَ لَها مِنكِ التَّـبَـسُّمُ والثَّـغْـرُ
بَلَى لَكِ نُورُ الشَّـمْسِ وَالْبَــدْرِ كُلُّـهُ
وَلا حَـمَـلَتْ عَـيْنَيْكِ شَـمْسٌ وَلا بَـدْرُ
لَكِ الشَّـرقَـةُ اللَّأْلاءُ وَالْبَدْرُ طـالِعٌ
ولَيْسَ لهَـا مِـنْـكِ التَّـرائِبُ والنَّحْـرُ

(١) نفسه. ص٤٥.

(٢) الديوان. ص٦٤.

وَمِنْ أَيْنَ لِلشَّمْسِ المُنِيرَةِ بِالضُّحَى
بِمَكْحُولَةِ العَيْنَيْنِ في طَرْفِهَا فَتْرُ
وَأَنَّى لَهَا مِنْ دَلِّ لَيْلَى إذَا انْثَنَتْ
بِعَيْنَيْ مَهَاةِ الرَّمْلِ قَدْ مَسَّهَا الذُّعْر
تَبَسَّمُ لَيْلَى عَنْ ثَنَايَا كَأَنَّهَا
أَقَاحٍ بِجَرْعَاءَ المُرَاضِينَ أَوْ دُرُّ
مُنَعَّمَةٌ لَوْ بَاشَرَ الذَّرُّ جِلْدَهَا
لأَثَّرَ مِنْهَا في مَدَارِجِهَا الذَّرُّ
إذا أَقْبَلَتْ تَمْشِي تَقَارَبَ خَطْوُهَا
إلَى الأَقْرَبِ الأَدْنَى تَقَسَّمَهَا البُهْرُ
مَرِيضَةُ أَثْنَاءَ التَّعَطُّفِ إنَّهَا
تَخَافُ على الأَرْدَافِ يُثْلِمُهَا الخَصْرُ
فَمَا أُمُّ خِشْفٍ بِالْعَقِيقَيْنِ تَرْعَوِي
إلَى رَشَأٍ طِفْلٍ مَفَاصِلُهَا خُدْرُ
مُخَضَّلَةٌ جَادَ الرَّبِيعُ زُهَاءَهَا
رَهَائِمُ وَسْمِيٍّ سَحَائِبُهُ غُزْرُ

وقد كان عنترة اختزل كل النعوت الحسية التي فصَّل فيها امرؤ القيس، وتصدى لها عمر بن أبي ربيعة والمجنون وجميل بن معمر ببعض التصرف، في بيت واحد قال فيه(١):

أَغَنُّ، مَلِيحُ الدَّلِّ، أَحْوَرُ، أَكْحَلُ
أَزَجُّ، نَقِيُّ الخَدِّ، أَبْلَجُ، أَدْعَجُ

إن الوقوف عند هذه النماذج الشعرية لهؤلاء الشعراء الزعماء، بيَّن بالملموس، أن توارد المعاني أمر ممكن تماما كتوارد الخواطر، وأن الثابت عند مدرسة ليس وَقْفا عليها وحدها، وإنما يتعداها إلى غيرها، لكنه يظل دائما على

(١) الديوان. ص٨٩.

سبيل الاستثناء لا يمكن أن يصبح قاعدة لنفي العذرية أو الإباحية، كما لا يمكن أن يكون مُسَوِّغا لإثباتهما. فالوقوف عند الأوصاف الحِسِّيَّةِ ليس مبررا كافيا لنطعن في عذرية الشعراء الذين شهد لهم التاريخ الأدبي بهذه الصفة، عكس ما ذهب إليه فاديه حين علَّق على توظيف الشعراءِ الأوصافَ الجسدية نفسها بقوله: «إن هذه النعوت، ونلحظ هذا بسهولة، مَنُوطَةٌ بخيال شَبَقِيٍّ لا غير، تقريبا، وشَهْواني. وليس من داعٍ لاستخراج تصميم عذري من هذه الأوصاف»(١).

صحيح أن هذا التعليق لا يمكن رفضه جُملة وتفصيلا. فالنص الشعري الغزلي يُسْنِدُه، لكن ليس بإطلاقه، وإنما في بعض النماذج النادرة جدا التي تشبه ما أثبتناه لعنترة وامرئ القيس وجميل وعمر والمجنون...

فما كل غزلٍ تَحَدَّثَ فيه الشاعر عن جمال وجه المرأة، أو غزارة الشَّعر وسواده وطوله، أو حَوَرِ العيون وسِعَتِها، أو هَيَفِ الخِصْر وضُموره... غزل إباحي. وما كل غزل شَكَا فيه الشاعر تعلقه بامرأة ومعاناته من هجرها وصبره على دلالها... غزل عذري.

إن هناك فروقا دقيقة تتجاوز ظاهر الكلام، لا تُدْرَك إلا بأصالة المعاني الغزلية ودورها في توجيه الدلالة العامة للنص، وكل ذلك لا يُدْرَك إلا بقياس الفاعلية المعنوية؛ أعني طبيعة حضور المرأة في النص الشعري الغزلي، فإذا كانت عنصرا فاعلا، له كامل السلطة على الشاعر العاشق الذي يحتل مركز المفعول به في سُلَّمِ هذه العلاقة الإنسانية، فإن ذلك مؤشر على أننا بصدد غزل عذري فيه من حديث الشاعر عن نفسه أكثر مما فيه من حديثه عن المحبوبة. أما إذا كانت هذه المرأة مجرد جسد مفعول به، جاهز لِيُتَمَتَّعَ به أنَّى أراد الشاعر، فإن الحديث هنا يكون عن هذا الجسد وسلطة الرجل عليه، فينصرف الشاعر إلى ذكر المغامرات الجسدية، وما يتمتع به جسد المرأة من محاسن.

---

(١) فاديه. الغزل عند العرب. ص٧٢.

٢.١. موضوعات الغزل الحضري

لا يعد وصف الشعراء لكل أعضاء المرأة الجسدية أو بعضها، ميزة نقرأ بها أوجه الاختلاف بين شعر شاعر وآخر، فكل الشعراء «عذريين وحضريين» وصفوا هذا الجسد في أشعارهم، منهم من اقتصد، ومنهم من أسْرَف في إبراز مفاتنه إلا ما لا يُعَدُّ ميزة لامرأة على أخرى. ولذلك، فإن التعرف على الغزل الحضري أو العذري لا يتحدد انطلاقا من حضور الجسد أو غيابه، وإنما من كيفية حديث الشاعر عن هذا الجسد وإبرازه لطبيعة العلاقة التي تجمعه به.

ولا يختلف المهتمون بالظاهرة الشعرية العربية القديمة في تقديم امرئ القيس عن باقي الشعراء؛ لأنه أول من جمع أجزاء القصيدة، وأول من ابتدع للشعراء طرائق في الكتابة، وجلب لذلك بدائع الصور، وشبَّه النساء بالبَيْضِ...[(١)]. ولا شك في أنه أول وأكثر الشعراء تَفَنُّنا في تصوير علاقة الرجل بجسد المرأة ووصف لحظات اللقاء والفُرْقَة، بل إنه أحسن من رسم لوحات غزلية على خريطة الجسد الأنثوي. فكانت اللذةُ الجسدية لونَ هذا الرسم، والقصةُ إطارَه المُمَيِّزَ. وهي أيضا المقياس المميز للشعر الحضري عن العذري؛ حيث إن الشاعر يطرق هذا الجسد كيف شاء دون امتناع، بل إنه المُنْتَظَرُ من قِبَل المرأة، المرغوبُ في زيارته، المَحْزُونُ على هجره.

فهذه القصة التي يقَلِبُ الشاعر فيها مقام العلاقة الإنسانية[(٢)]؛ إذ يصبح الرجل هو المعشوق المطارَد، والمرأة هي المبادِرة المُتَلَهِّفة المُقْبِلَة بشَغَفٍ على الرجل/ الشاعر، هي الموضوع الكبير لهذا النوع من الغزل الذي دُشِّنَ في الجاهلية مع امرئ القيس، ووصل أعلى درجات نُضْجِه مع عمر بن أبي ربيعة في العصر

---

(١) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجُمحي. ص٦١-٦٢.

(٢) من المشهور أن المرأة هي المطلوبة والرجل هو الطالب، وليس العكس. فالعادة «**عند العرب أن الشاعر هو المتغزِّل المُتَماوِت، وعادة العَجَمِ أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطِبَة. وهنا دليل كَرَمِ النَّحيزَةِ في العرب وغَيْرَتِها على الحَرَمِ**». العمدة لابن رشيق. ١٢٤/٢.

الأموي. ولذلك، فإننا سنكتفي ببعض أشعار هذين الشاعرين لإبراز كيف تم تصوير علاقة الرجل/ الشاعر بجسد المرأة.

نقرأ في معلقة امرئ القيس قصة دخوله على عُنَيْزَة وتَمَتُّعِهِ بها[(١)]:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخَدْرَ، خِدْرَ عُنَيْزَةَ
فَقَالَتْ: لكَ الوَيْلاتِ، إنَّكَ مُرْجِلِي
تَقولَ : وقدْ مالَ الغَبيطُ بنا مَعًا،
عَقَرْتَ بَعيري، يَا امْرَأَ القَيْسِ، فانْزِلِ
فَقُلْتُ لها : سيري وَارْخِي زِمامَهُ
وَلا تُبْعِديني مِنْ جَناكِ المُعَلَّلِ
فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٌ
فَأَلْهَيْتُها عَنْ ذي تَمائِمَ مُحْوِلِ
إذا ما بَكى مِنْ خَلْفِها انْصَرَفَتْ لهُ
بشِقٍّ وَتَحْتي شِقُّها لَمْ يُحَوَّلِ

وفي المُعَلَّقَةِ أيضا مشهد آخر من مشاهد المُجون التي حرص امرؤ القيس على تسجيلها في شعره، نقرأ[(٢)]:

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها
تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِبها غَيْرَ مُعْجِلِ
تَجاوَزْتُ أَحْراسًا إليْها وَمَعْشَرًا
عَلَيَّ حِراصًا لَوْ يُسِرُّون مَقْتَلِي
خَرَجْتُ بها أمْشي تَجُرُّ وراءَنا
على أَثَرَيْنا، ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ
فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وَانْتَحَى
عَلَيَّ هَضِيمُ الكَشْحِ، رَيَّا المُخَلْخَلِ

---

(١) الديوان. ص٣٠ وما بعدها.

(٢) نفسه. ص٣٤-٣٦.

ويستمر الشاعر في ذكر مغامراته، ورسم لوحات الجسد المفعول به دون اعتراض. ففي قصيدة أخرى يذكر كيف أنه فاز بوصل امرأة فضَّلَتْه على زوجها، ويُصَوِّر حال الزوج التعيس في مقابل حاله السعيد؛ قال[١]:

وَمِــثْلِكِ بَيْضــاءُ الْعَــوَارِضِ، طَفْلَـةٌ،
لَــعُــوبٌ تُنَسِّــينِي إذا قُــمْتُ سِــرْبالِي
نَـظَـرْتُ إلَـيْــــهَـا، وَالـنُّـجُومُ كَـأَنَّهــا
مَـصابـيحُ رُهْـبــانٍ تَـشُبُّ لِقَــــفَّــالِ
فَلَمَّــا تَنَازَعْنا الحَــديثَ وَأَسْمَــحَــتْ
هَصَــرْتُ بِغُــصْنٍ ذي شَــمَــاريخَ مَــيَّــالِ
وَصِــرْنَا إلى الحُــسْنَى وَرَقَّ كَــلامُـنا،
وَرُضْتُ فَـذَلَّـتْ صَــــعْـبَـــةً أَيَّ إذْلالِ
فَـأصبـحْتُ مَـعْـشوقًا، وَأَصبَح بَعْلُها
عَلَيْــهِ الْقَــتامُ، سَــيِّئَ الظَّنِّ والْبَــالِ

ونختم جولتنا في شعر امرئ القيس بقصة أخرى لم يقف فيها الشاعر عند حدود التمتع بالجسد، وإنما هَيَّأَ له قُرْبُهُ من هذا الجسد وصفَهُ بدقة، فكان لقاء الجسدين مناسبة ليقدِّم مفاتن جسد المرأة عُضْوًا عضوا؛ قال[٢]:

وَلـقَــدْ تواعـــدُني الأَوَانِسُ كَــالـدُّمَــى
بَعـــد الهُـــدُوِّ، فَـيَـلْـتَـــقِـــي الْوعْـدُ
نَوْمُ الْعُـــيــــونِ، ومُطْرفِــي فَــــــرْدٌ،
تَحْــــتي، وَكِـــمْـعي صَــاحِـــبٌ جَلْدُ
فَــأَبِيتُ أَغْــتَـــبِقُ السُّــرورَ، وَأَنْكَفِــي
عَنْ مَــصْدِها، وَشِـــفَـــاؤُهَا الْمَصْـــدُ

(١) الديوان. ص٦٠ إلى٦٢.

(٢) الديوان. ص١١٦ إلى ١١٨.

بَرَدَتْ مَــراشِــفُــهــا عَلَـيَّ، فَــرَدَّنــي
عنْـهـا وَعَنْ قُـــبْـــلاتِهـــا الْبَـــرْدُ
وَتَسُـــومُنِي الأُخْـــرى وَتِـلْـكَ شَـهِـــيّــةٌ،
والْمَـــوْتُ دُونَ رِقـــابِـنـــا بَـعْـــــدُ
فَـــأَبيتُ أَنْعَمُ نَاعِـمَ مَـطَـرِ الصَّـــبَـا،
لَـــوْ نَـالَ حَــــيًّـا نالَــني الخُـلْــــدُ
نُفُجُ الحَــقـائِـبِ، سَــوْقُــهـا مَـمْكورَةٌ،
وَعَـــــــوازِبٌ رُكْـــبَـــــــــاتُــهـــــا دُرْدُ
وكِـــعـــابُـهـا مَـــسْـــروقَـــةٌ، وَدَرِيمَـةٌ
أَقْـــــدَامُـهــــا، وَتَـــكـــــادُ لا تَـبْـدو
وفَـــــواتِـرٌ أَبْـصـارُهـــــــا، وَبَــواهِـرُ
أَعْـــــجـــــازُهـــا، وكَـذاكَ مـــا أَشْـدُو
وَخُـصـــورُها مَـــحْـنُوَّةٌ، وَمُـــتُـــونُـهـــا
مَــــــحْطُـوطَـةٌ، وَبُطــونُـهـــا مُلْــــدُ
وفُـروعُــهــــا سَــبْــغِــيَّـــةٌ، وأُنُوفُــهـا
شَـــــرْعِـيَّـــــةٌ، وَثـدِيُّـــهـــا نُهْـــــدٌ
وخُـــدُودُها مَـــصْـقـولَـةٌ، وعُـيـــونُـهـا
مَـكْـحـــولَـــةٌ، وَشِـــــفـــــاهُــهـــا رُبْـدُ
يَـسْـــبِـــينَني بِعَـــوَارِضَ مَـصْـقُـولَـــةٍ
كَــــالْـبَـــــرْقِ رَجَّـعَ وسْـطَـهُ الـرَّعْــــدُ

هذه إذن هي صورة المرأة في شعر امرئ القيس، مستكينة خاضعة لرغبة الشاعر يأتيها متى شاء ويعرض عنها وقت يحب.

وقد بلغ هذا التوجه في تصوير علاقة المرأة بالرجل درجة عالية مع عمر بن أبي ربيعة، لمَّا استوى فن الغزل واستقر به المكان عاليا لا ينازعه فن آخر في العصر الأموي، فوسَّع بما يكفي من معاني امرئ القيس وأضاف معاني أخرى تتناسب وانقطاع الشاعر للقول في الغزل دون غير.

ومن المعاني التي تُذكِّرنا بنَفَس امرئ القيس في شعر عمر قوله(١):

لَقَــدْ أَرْسَلَتْ نُعْمُ إِلَيْنَــا أَنْ ائْتِـنَـا
فَـأَحْـبِبْ بِهَـا مِنْ مُـرْسِلٍ مُـتَـغَـضِّبِ
فَــأَرْسَلْتُ أَنْ لاَ أَسْــتَطِـيعُ، فَـأَرْسَلَتْ
تُــؤَكِّــدُ أَيْمَــانَ الحَـبِــيبِ الْـمُؤَنِّبِ
فَـقُلْتُ لِجَنَّـادٍ خُـذِ الـسَّيْفَ وَاشْـتَـمِـلْ
عَلَيـهِ بِحَــزْمٍ وَارْقُبِ الـشَّـمْسَ تَغْــرُبِ
فَلَمَّـا الْتَــقَــيْنَــا سَلَّـمَتْ وَتَبَـسَّـمَتْ
وَقَـالَتْ كَـقَــوْلِ الْمُـعْرِضِ الْمُتَــجَنِّبِ
أَمِــنْ أَجْـلِ وَاشٍ كَــاشِحٍ بِنَمِـيــمَـــةٍ
مَــشَى بَيْنَنَا صَـدَّقْـتَــهُ لَـمْ تُـكَـذِّبِ
قَطَعْتَ حِـبَـالَ الوَصْلِ مِنَّا، وَمَنْ يُطِعْ
بِذِي وُدِّهِ قَــوْلَ الْــمُـحَــرِّشِ يَعْـتَـبِ
فَــبَــاتَ وِسَــادِي ثَنِيَّ كَفٍّ مُـخَــضَّبٍ
مُــعَـــاوِدِ عَـــذْبٍ لَـمْ يُكَدَّرْ بِمَـشْـرَبِ
إِذَا مِلْتُ مَــالَتْ كَـالْكَثِـيبِ رَخِـيــمَـةً
مُـنَعَّـــمَـةً حُـسَّـــانَةَ الْمُتَــجَـلْـبِبْ

ومثل هذا، قوله(٢):

فَلَقَــدْ أَخْــرُجُ الأَوَانِسَ كَـــالحُــو
رِ يُعَـــيْـــدَ الْكَرَى أَمَـــامَ الْقِـبَـابِ
ثُـمَّ أَلْـهُـــو بِنِـسْـوَةٍ خَــــضِـرَاتٍ
بُــدَّنِ الخَــلْــقِ رُدَّحٍ أَتْــــــــرَابِ

---

(١) الديوان. ص٢٢.

(٢) الديوان. ص٢٧.

بِتُّ فِي نَعْـــمَـــةٍ وباتَتْ وِســـادِي

ثَنِيُّ كَفٍّ حَـــديـثَـــةٍ بِـخُـــضَـــابِ

ثُمَّ قُـــمنا لَمَّا تَجَلَّى لنا الصُّـــبْـ

ـحُ نُعَـــــــفِّي آثارَنـــا بِـالـتُّـــرابِ

إن حظ نساء عمر بن أبي ربيعة أسوء من حظ نساء امرئ القيس، فإذا كان هذا الأخير قد صَوَّرَ لَهْوَهُ وتمتُّعه بالجسد، فإن عُمَر أضاف إلى ذلك أنه المطلوب دائما، وأنه المتمنِّع، بل إنه المُخْلِفُ للوعد، المُسْتَهْتِر بمشاعر هؤلاء النِّسْوَة.

فإذا كان الشعراء قد شَكوا إخلاف المحبوبات لِوُعُودِهن حتى أصبحت هذه الصفة سِمَة من سِماتهن، فإن عمر قَلَبَ الصورة تماما، وذلك في قوله[1]:

عَـجـبـاً مــا عَـجِـبْتَ مِـمَّـا لَو أبْصَرْ

ـتَ خَلِيلي مَـــا دونَهُ لَعَـجِـــبْــــتــا

لِمَقـــالِ الصَّـفِيِّ فِـيمَ الـتَّـــجَـنِّــي

ولَـمَّـا قَدْ جَـــفَـــوْتَني وهَجَـــرْتـا

فِي بُكاءٍ، فَـقُلتُ : مَــا ذا الَّذي أبْكاك؟

قـالــتْ فَـــتـــاتُـهـا: مَـا فـعَـلْـتـا

وَلَــوَتْ رأْسَــهـــــا ضِــراراً وقَـــالـتْ

إِذْ رأَتْـنـي، اخْــــتَـــرْتَ ذلك أنْـتــــا

حِـــيـــنَ آثـرْتَ بـالْـمــوَدَّةِ غَـــيْــري

وَتَنـــاسَــــيْتَ وَصْلَـنـــا وَمَلَـلْـتـا

قُلْـتُ قَـوْلَ مَـــازِحٍ : تَـــسْـتَـبِـيـنـي

بلِــســـــان مُـقَـــوَّلٍ إذْ حَلِفْـتـــا

فَـــحَـرامٌ عَـلـيـكَ ألاَّ تَـنـــالَ الـدَّهْـ

ـرَ مِنِّي غَـــيـــرَ الَّذي كُنْتَ نِلْـتـــا

تبدو المرأة مستَعِدّةً لفداء الشاعر وإرضائه، فلا شيء عزيز عندها في سبيل

---

(١) الديوان. ص٤٦.

رضاه ، وهو ما حققته إحدى النساء لعمر حين أبدت قَبُولَها بتنفيذ مطالب الشاعر؛ قال[١]:

فـي ذاكَ مـــا قُـلْتُ إِنْــجِـي مَـاكِـثٌ
عَـشْـراً. فَـقـالَتْ : مـا بَـدا لَكَ فَـاقْـعُـدِ
حـتَّى إذا مـا العَـشْـرُ جُنَّ ظَلامُـهـا
قـالتْ : ألاَ حـانَ التَّـفَـرُّقُ فـاعْـهَـدِ
واذْكُـرْ لنا مـا شِـئْتَ مِـمَّـا تَشْـتَـهِي
واللـهِ لا نَعْـصِـيكَ أُخْـرى المُسْنَـدِ

وأمام هذا التَّذَلُّلِ الواضح الذي تُبْديه المرأة استغل عمر الفرصة ليَتَسَيَّدَ ويأمر بما يحب. ويكفي دليلا ما جاء في هذه المقطوعة من خضوعِ المرأة؛ قال[٢]:

لِلَّتي قـالـتْ لِـجـارَتِهـا
وَيْـحَ قَـلْبـي مـا دَهـى عُـمَـرا
فِـيـمـا أَمْـسـى لا يُكَـلِّـمُنا
وَإذا نَـاطَـقْـتُـهُ بَـسَـرا
أَبِـهِ عُـتْـبَـى فَـأُعْـتِـبُـه
أمْ بِـهِ صَـبْـرٌ فـقَـدْ صَـبَـرا
أَمْ حَـديـثٌ جـاءَهُ كَـذِبٌ
أمْ بـه هَـجْـرٌ فَـقَـدْ هَـجَـرا
أمْ لِـقَـوْلٍ قَـالـهُ كـاشِـحٌ
كـاذبٌ يا لَـيْـتَـهُ قُـبِـرا
لَـوْ عَـلِـمْـنـا مـا يُـسَـرُّ بِـه
مـا طَعِـمْنـا البـارِدَ الخَـصِـرا

---

(١) الديوان. ص٦١.

(٢) الديوان. ص١٠٥.

وَأَرى شـــــوْقـي سَـــــيَـقْـــــتُـلُـنـي
وحـــــبـــــيبُ الـنــــفْس إنْ هَـجـرا

إن عمر لم يَتوانَ في تصوير نفسه معشوقا مُطارَدا مُنازَعا عليه من قِبَلِ النساء، بل إنه حديثُهُنَّ المُستَمِر وأَمَلُهُنَّ البعيد الذي لا تصادفه إلا ذات حظ عظيم. ومشهور أن هذا التوجه عِيبَ على الشاعر من قِبَل بعض النقاد والشعراء المعاصرين له. نقرأ في العمدة ما أورده ابن رشيق؛ قال: «وسمع ابن أبي عَتيق قول ابن أبي ربيعة المَخْزومي:

بَـيْـنـمــا يَـنْـعَـتْـنَـنـي أَبْـصَــرْنَـنــي
دُون قَـــيْـــدِ المَيْل يـعْـدو بـي الأَغَـر
قـــالتِ الْكُبــرى: أَتَعْــرِفْنَ الـفــتـى؟
قـــالتْ الوُسْـطى : نَعَمْ هذا عُــمَـــر
قـــالَتِ الصُّـغْـرى وقَدْ تَيَّـمْـتُــهـا:
قَــدْ عَــرَفْـنَاهُ، وهـلْ يَخْـفـى الْقَـــمَـــر؟

فقال له: أنت لم تَنْسِب بهنَّ، وإنما نَسبْتَ بنفسك، وإنما كان ينبغي أن تقول: قالت لي، فقلت لها، فوضَعْتُ خَدِّي فَوَطَأَتْ عليه.

وكذلك قال له كثير (الشاعر) لما سمع قوله :

قـــالتْ لهـــا أُخْـتُهـا تُعــاتِبُـهـــا:
لاَ تُفْــسِـــدِنَّ الطَّوافَ في عُـــمَـــر
قُــــومـــي تَصَــــدَّيْ لـه لأُبْـصِـــرَهُ
ثُمَّ اغْـــمِـــزيهِ يا أُختَ في خَـــفَـــر
قـــالتْ لهـــا: قَـدْ غَــمَـــزْتُهُ فَــأَبـى
ثُمَّ اسْــــبَطَرَّتْ تَشْـــتَـــدُّ في أَثَري

أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنِّعَة»[(١)].

---

(١) العمدة. ٢/١٢٤.

كان من الممكن أن يأخذ عمر بهذه الملاحظات من المحيطين به الذين يُوثِرُون أن تبقى العلاقة بين الرجل والمرأة العربيَّيْن في وضعها «الطبيعي»، لو أنه كان عذريا يُبَجِّلُ الحب ويقنع من المحبوبة بنظرة أو ابتسامة... أما وهو القائل(١):

وَلوْ كان يَخْفى الحُبُّ يوما خَفِيَ لنا
ولكِنَّه، واللهِ، يا حبُّ ما يَخْفى
ولكنْ عَدِمْتُ الحبَّ إنْ كانْ هَكذا
إذا ما أَحَبَّ المرْءُ كان لَهُ حَتْفا

فإننا لن نتوقع منه إلا أن يكون مُتهالكا وحسب، متصابيا تقاس علاقته بالمرأة بِحَجْمِ ولحْظَةِ اللذة الجسدية.

٢.٢. موضوعات الغزل العذري

يبدو نص ابن رشيق وبيتَيْ عمر الأخيرين مدخلا ملائما للكشف عن الموضوعات الكبرى في الغزل العذري. فقد أعطى ابن أبي عتيق وكُثير إشاراتٍ واضحةً تحدد العلاقة بين الرجل والمرأة، مما يؤسس لاتجاه مخالف لاتجاه الشعراء الحَضَرِيِّين، سيسلكه الشعراء العذريون جميعهم. فهؤلاء لم يَقْلِبُوا العلاقة الإنسانية، ولم يَذُمُّوا الحب كما فعل عمر، ولم يُجَرِّدوا المرأة من كرامتها وكبريائها. فكل ما نسبَه امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة ومن سار في طريقهما للمرأة من خضوع وتَذَلُّل... سيعود به العذريون إلى الرجل، فالطاعة والتذلل للرجل، والتمنُّع والدَّلال للمرأة، وأمر اللقاء والفراق والوفاء بالعهد أو نَكْثِه مَوْكُول لها أيضا.

فلم يبْقَ للشاعر العذري أمام هذه الوضعية إلا الحسرةَ ومغالبة الحب القاتل والحنينَ إلى المحبوبة، وبَذْلَ النفس سعيا للتقرب منها. وتشكل هذه المعاني الموضوعات الكبرى لهذا النوع من الغزل. وهو ما سنحاول توضيحه من خلال الوقوف على بعض أشعار زعيمين لهذا الغزل، وهما جميل بن معمر ومجنون ليلى.

---

(١) الديوان. ص١٥٩.

يصور جميل علاقته ببثينة في هذه المقطوعة ويقابل بين ما يُكِنُّه لها من حب، وما تسعى إليه بإخلافها العَهْدَ وإبْطائها على الشاعر؛ قال(١):

وَيا لكِ خُلَّةً ظَفَرَتْ بِعَقْلي،
كما ظفَر المُقامِرُ بالْقَداحِ
أُريدُ صلاحَها، وَتُريدُ قتْلي،
وشتَّى بيْنَ قَتْلي وَالصَّلاحِ!
لَعَمْرِ أبيكِ، لا تَجِدينَ عهْدي
كَعهْدِكِ، في المْودَّةِ والسَّماحِ
ولوْ أرْسَلْتِ تسْتَهْدينَ نفْسي،
أتاكِ بها رَسُولُكِ في سَراحِ

إن بذل النفس عند جميل في سبيل المحبوبة جهاد وشهادة، والحياة دون هذه المحبوبة لا قيمة لها، بل إنها أصبحت نموذجا للمرأة المرغوبة، فكل من قادَه حَظُّه إلى الظَّفَر بمثل محبوبةِ جميل فقد صادف أسباب سعادته؛ قال(٢):

ومَنْ يُعْطَ في الدُّنيا قريناً كَمِثْلِها،
فذلكَ في عيْشِ الحياة رَشِيدُ
يموتُ الْهوى مِنِّي إذا ما لَقيتُها،
ويَحْيا إذا ما فارَقْتُها، فَيَعُودُ
يقولونَ: جاهِدْ، يا جميلُ، بِغزْوَةٍ،
وأيُّ جِهادٍ، غيْرهُنَّ، أُريدُ
لِكلِّ حَديثٍ بَيْنَهُنَّ بَشاشَةٌ،
وكُلُّ قتيلٍ عِنْدهُنَّ شَهيدُ

لقد دفعت هذه الاستكانةُ للحب الشعراءَ العذريين إلى رَدِّهِ إلى القضاء والقَدَر، مُبَرِّرين عجزهم عن مقاومة تبِعاته. فتراهم دائما يدافعون عن أنفسهم

---

(١) الديوان. ص٥٢.

(٢) الديوان. ص ٦٨.

أمام اللاَّئمين بأن الأمر يعود إلى سلطة القضاء الذي لا انفكاك منه. وفي ذلك يقول جميل[(١)]:

لَقَـدْ لامَني فـيـهـا أَخٌ ذو قَـرابَـةٍ،
حَـبـيبٌ إليـهِ، في مـلاَمَـتِـه، رُشْـدي
وقــال : أَفِقْ، حــتَّى مَــتى أَنْت هائِمٌ
ببُثَيْنَةَ، فيـهـا قَـدْ تُعيـدُ وقـدْ تُبْدي؟
فـقُلْتُ له : فِـيـهـا قَـضَى اللهُ مـا تَرى
عَلَـيَّ، وَهَلْ فـيـمـا قـضَى اللهُ مِنْ رَدٍّ؟

إن وضع الشاعر زمام أمره تحت رحمة المحبوبة تنظر فيه بما تراه مناسبا، كافٍ لتصديقه حين قال[(٢)]:

لا وَالَّذي تَسْـجُـدُ الجَـبـاهُ لَهُ،
مـا لي بِمـا دونَ ثَوْبِهـا خَـبَـرُ
ولا بِفِـيـهـا، ولاَ هَمَـمْتُ بِهِ،
مَـا كـانَ إلاَّ الحـديثُ والنَّظَـرُ

وبينما يَجْتَرِئُ امرؤ القيس وعمر على وصف المغامرات الحسية، ويُصِرّان على إذلال صواحِبِهما بالجهر بما كان من أمر خُضوعِهِنَّ لرغبات الشاعرين، فإن العذريين حاولوا مقاومة حبهم بالكِتْمان خشية افتضاح أمر حبيباتهن، وهو ما لم يحصل رغم المحاولة نظرا لخضوع هؤلاء لمشاعرهم وعدم الاقتدار على إبقائها دفينة قلوبهم.

ورغم أن علاقات الحب التي تجمع بين العذريين والمحبوبات تنتهي في الأخير إلى ما كانوا يحرصون على عدم حصوله، فإن تعبيرهم عن السِّتْرِ كان جزءا من الموضوعات التي تناولها هؤلاء في أشعارهم. ولا يكاد عذري يخلو من

---

(١) الديوان. ص٧٣.

(٢) الديوان. ص ٥٤.

الإحساس بهذه الحاجة إلى الإخفاء؛ قال جميل بن معمر(١):

عَشِيَّةَ قالتْ : لا تُضَيِّعَنَّ سِرَّنا
إذا غِبْتَ عنَّا وارْعَهُ حينَ تُدْبِرُ
وَطَرْفُكَ، إمَّا جِئْتَنا، فَاحْفظْهُ
فَذَيْعُ الهَوى بَادٍ لِمَنْ يَتَبَصَّرُ
وأَعْرِضْ إذا لاقَيْتَ عَيْناً تَخافُها
وَظاهِرْ بِبُغْض، إنَّ ذلِكَ أَسْتَرُ
فقُلْتُ لها: يا بَثْنَ، أَوْصَيْتِ حافِظاً
وَكُلُّ امْرِئٍ لمْ يَرْعَهُ اللهُ مُعْوَرُ
سَأَمْنَحُ طَرْفي حينَ أَلْقاكِ غَيْرَكُمْ
لِكَيْمَا يَروْا أنَّ الْهوى حيْثُ أَنْظُرُ
أُقَلِّبُ طَرْفي في السَّماءِ لَعَلَّهُ
يُوافِقُ طَرْفي طَرْفَكُم حينَ يَنْظُرُ
وَأُكَنِّي بِأَسْماءٍ سِواكِ، وَأَتَّقي
زِيَارَتَكُمْ، والحُبُّ لا يَتَغَيَّرُ
فكَمْ قدْ رَأَيْنا واجِداً بِحَبيبَةٍ
إذا خافَ يُبْدي بُغْضَهُ حينَ يُظْهِرُ

وحكاية العشاق مع الستر والافتضاح تكاد تكون واحدة، فغالبا ما تَكَلَّفوا الكراهية واصطنعوا البُغْض لِصَرْفِ أنظار الوُشاة اللائمين؛ قال المجنون(٢):

فَوَ اللهِ إنِّي فيكِ عانٍ وعَاشِقٌ
أَذُوبُ غراماً فيكِ والحُبَّ أَكْتُمُ
مَخافَةَ واشٍ أوْ رقيبٍ أَوْ حاسِدٍ
يُحَدِّثُ ما لاَ كانتِ النَّاسُ تَعْلَمُ

---

(١) الديوان. ص٤٧-٤٨-٤٩.

(٢) الديوان. ص١٨٨.

ويبدو أن الحرص على التستر خلف هذه المشاعر هو محاولة أولى لتحقيق أحد المطالب الأساسية للمرأة التي تخاف أن يتناولها الناس بالسوء، كما تخاف أن يكون هذا الفضح أول أسباب اغتيال الحب قبل أن تنعم به مع عاشقها. وقد عبَّرت ليلى صاحبة المجنون عن ذلك صراحة، لا كما فعل جميل حين تَحَدَّثَ عن بُثينة؛ قالت(١):

كِلانَا مُظْهِرٌ للناسِ بُغْضا
وكُلٌ عِنْدَ صاحِبِهِ مَكينُ
تُخْبِرُنا العُيونُ بِما أَرَدْنا
وفي الْقَلْبَيْن ثَمَّ هوىً مَكينُ
ونُظْهِرُ جَفْوَةً مِنْ غَيْرِ حِقْدٍ
وحُبُّكَ في فُؤادي ما يَبِينُ
فَطِبْ نفْسا بذاكَ وَقِرَّ عَيْنا
فَإنَّ هَواكَ في قلْبي مَصُونُ
وَأسْرارُ المُلاحِظِ لَيْسَ تَخْفى
وقدْ تُغْري بذي اللَّحْظِ الظُّنونُ
وَكَيْفَ يَفُوتُ هذا الناسَ شَيْءٌ
وَما في الناسِ تُظْهِرُهُ العُيونُ

وبالرغم من أن المحبوبات يُبادِلْن الشعراء المشاعر نفسها أو أكثر، فإنهن أَقْدَرُ على كِتْمان هذا الحب؛ قالت ليلى(٢):

لَمْ يَكُنِ المجْنونُ في حالَةٍ
إلاَّ وَقَدْ كُنْتُ كَما كانا
لَكِنَّهُ باحَ بِسِرِّ الْهوى
وَأَنَّني قَدْ ذُبْتُ كِتْمانا

(١) ديوان المجنون. ص٢٥.

(٢) نفسه. ص٢٥.

إن عذاب الإخفاء عند العذريين وحبيباتهم لا تعادله إلا لذَّةُ الفَضْح عند الحَضَريِّين ولو كان ذلك يُسيء إلى عشيقاتهم. وقد أبدعوا في رسم لوحات من علاقاتهم الجنسية مع نساء طائعات خاضعات لأهواء الشعراء. فقد رأينا كيف أن امرء القيس يُمَوْضِعُ إحدى عشيقاته موضعا لا يَصِحُّ أن يُعْلَمَ إلاَّ بينهما؛ قا[١]:

فَمِثْلُكِ حُبْلى قَدْ طرقْتُ وَمرْضِعٌ
فَألْهَيْتُها عنْ ذي تَمائِمَ مُحْوِلِ
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انْصرَفَتْ لهُ
بِشِقٍّ وَتَحْتي شِقُّها لَمْ يُحَوَّلِ

بل إن عمر بن أبي ربيعة سيذهب أبعد من ذلك في رسم وضعية العشيقة وحركاتها لحظة الممارسة الجنسية، رسما دقيقا لا يترك للقارئ فرصة الافتراض؛ قال[٢]:

وَناهِدَةُ الثَّدْيَيْن، قُلْتُ لها: اتَّكِي
عَلَى الرَّمْلِ مِنْ جَبَّانَةٍ لَمْ تَوَسَّدِ
فقالتْ: عَلى اسْمِ اللهِ أَمْرُكَ طَاعَةً
وإنْ كُنْتُ قدْ كُلِّفْتُ ما لمْ أُعَوَّدِ
فَما زِلْتُ في لَيْلٍ طويلٍ مُلْثِمًا
لذيذَ رُضابِ المِسْكِ كالمُتَشَهِّدِ
فلمَّا دَنا الإصْباحُ، قالتْ: فَضَحْتَني
فَقُمْ غَيْرَ مَطْرودٍ، وَإنْ شِئْتَ فَازْدَدِ
فَما ازْدَدْتُ مِنْها غَيْرَ مَصٍّ لِثَاتِها
وَتَقْبيلِ فِيهَا وَالحَديثِ المُتَرَدِّدِ

---

(١) الديوان. ص٣١.

(٢) الديوان. ص٦٢-٦٣.

تَزَوَّدْتُ منهَــا واتَّـشَــحْتُ بِمِــرْطِهــا،
وَقُلْتُ لِعَـيْنَـيَّ: اسْـفِـحَــا الـدَّمْعَ مِنْ غَـدِ
فَـقَــــامَتْ تُعَـفِّـي بالرِّداءِ مَكَانَــهــا
وَتَطْـلُـبُ شَـذْراً مِـنْ جُــمَــانٍ مُــبَــدَّدِ

ومثل هذه الحكايات التي لا تغادر كبيرة ولا صغيرة في علاقة الشاعر بالمرأة إلا فَضَحَتْهَا، تُمَثِّلُ عند الشعراء الحضريين عمود الحديث، بينما تغيب أو تكاد عند الشعراء العذريين، جاهليين كانوا أو إسلاميين. فلا نكاد نعثر على مثل هذه الحكايات بهذا التفصيل والتدقيق وعدم التَّوَرُّع إلا بشَفاعَة بعض المواقف التي تُغيظُ العشاق فتُخْرِجُهُم عن صوابهم. وهي عندهم حكايات مُنْفَصِلَة لا تتكرر في أشعارهم ولا تُقَدَّمُ بالتفصيل المميِّز لها عند الحضريين.

وأرقى حالات خروج العذريين عن خط العذرية كما هو متعارف عليه، قول المجنون(١):

فَــإِنْ كــانَ فــيكُمْ بَعْلُ ليْلى فَــإنَّني
وَذِي الْعَــرْشِ قَـدْ قَـبَّلْتُ فَـاهَا ثَـمـانِيَـا
وَأَشْــــهَـــدُ عـنـدَ اللـهِ أنِّي رأَيْـتُـــهــا
وَعِـشْــرونَ مِنْهــا إِصْــبِــعــاً وَرائِـيـا

ولهذين البيتين قصة أوردها صاحب الأغاني، ربما خفَّفَت من حالة التماثل بين وضعية صَوَاحِب الحضريين ووضعية ليلى فيهما. فقد ذكر أبو فرج الأصفهاني أن المجنون بلغه «قبل تَوَحُّشِهِ أن زوج ليلى ذكره وعَضَّهَهُ وسَبَّهُ وقال: أَوَ بَلَغَ من قَدْرِ قيس بن المُلَوَّح أن يَدَّعِي محبة ليلى ويُنَوِّهَ باسمها»(٢). فقال قيس هذين البيتين ليُغيظَه؛ وبذلك فالباعث عليهما أول أسباب تكذيب ما قاله المجنون. فهما لا يتعديان سقف التعبير عن الغضب ليس إلا!.

ومع أن مثل هذه الإشارات تتردد في الديوان، لكن بصيغة أَخَفّ من التي

---

(١) الديوان. ص٣١٣.

(٢) الأغاني. ج ٦٨/٢.

صاغ بها المجنون بيتيه، فلا يمكن الاتكاء عليها لإدانة عُذرية الشاعر أو الطعن في العذرية بشكل كُلّي.

فبالرغم من أن نَفْسَ قيس تُحَدِّثُه أحيانا بمحاولة النَّيْل من ليلى، إلا أنه لا يجرؤ على ذلك رغم لحظات الضعف التي تنتابه وهو بجانبها؛ قال[1]:

تَعالَيْ نَبِعْ دِيناً بِدُنْيَا لَذيذَةٍ
فَمَتْجَرُ أَرْبابِ الْهوى أيُّ رابِحِ

وَنَسْتَغْفِرُ الرَّحمَنَ مِنْ كُلِّ ما جَرى
وَيَرْجِعُ مِنَّا صَالِحًا كُلُّ طالِحِ

وهو ما ينفيه صراحة في كثير من أشعاره؛ قال من إحدى القصائد[2]:

فَبِتُّ وباتَتْ لَمْ نَهُمَّ بِرِيبَةٍ
ولَمْ نَجْتَرِحْ يا صاحِ واللهِ مَحْرَمًا

والمعنى نفسه يؤكده جميل بثينة الذي يُقْسِمُ أنه لم يَجْتَرِحْ حراما في علاقته ببثينة؛ قال[3]:

لاَ والَّذي تَسْجُدُ الجِباهُ لهُ
مالي بِما دونَ ثَوْبِها خَبَرُ

ولاَ بِفِيها وَلا هَمَمْتُ بِهِ
وما كانَ إلاَّ الحَديثُ والنَّظَرُ

وهو ما عاد ليؤكده في بيتين آخرين؛ قال[4]:

وَكانَ التَّفَرُّقُ عندَ الصَّباحِ
عَنْ مِثْلِ رائحةِ الْعَنْبَرِ

خَليلانِ لَمْ يَقْرَبَا رِيبَةً
وَلَمْ يُسْتَخَفَّا إلى مُنْكَرِ

(١) الديوان. ص٧٦.
(٢) الديوان. ص٢٠١.
(٣) الديوان. ص٥٤.
(٤) الديوان. ص٥٥.

ومع كل هذا الاحتراز في الانجرار خلف الحرام، ومع ما في أشعار العذريين من إشارات إلى ما يُجيزُ الشك في سلوكهم تُّجاه المحبوبات. فإن الثابت هو تَقَلُّبُ هؤلاء بين الحالتين مع تغليب لخطّ العُذْرية، حتى وهم يتناولون جسد المحبوبات بالوصف المُفَصَّل. وهو موضوعٌ بارز جدا في أشعارهم؛ حيث امتد وصفهم للأجساد إلى كل مكوناته؛ قال قيس[1]:

مُنَعَّمَةٌ لوْ قابَلَ البدْرُ وَجْهَها
لَكانَ لهُ فَضْلٌ مُبينٌ على الْبَدْرِ
هِلاَلِيَةُ الأَعْلى مُطَلَّخَةُ الذَّرا
مُرَجْرَجَةُ السُّفْلى مُهَفْهَفَةُ الخَصْرِ
مُبَتَّلَةٌ هَيْفاءُ مَهْضومَةُ الحَشا
مُوَرَّدَةُ الخَدَّيْنِ واضِحَةُ الثَّغْرِ
خَدَلجَّةُ السَّاقَيْنِ بَضٌّ بضيضَةٌ
مُفَلَّجَةُ الأَنْيابِ مَصْقُولَةُ العُمْرِ

وفي المعنى نفسه قال جميل[2]:

صادتْ فُؤادي بِعَيْنَيْها وَمُبْتَسَمٍ
كَأنَّهُ حينَ أَبْدتهُ لَنا بَرَدُ
عَذْبٍ كأنَّ ذَكِيَّ المَسْكِ قدْ خالَطَهُ
والزَّنْجبيلُ وَماءُ المُزْنِ والشُّهُدُ
وَجيدُ أَدْماءٍ تَحْنوهُ إلى رَشَإٍ
أَغَنُّ لمْ يَتْبَعْها مِثْلَهُ وَلَدُ
رَجْراجَةٌ رَخْصَةُ الأَطْرافِ ناعِمٌ
تكادُ مِنْ بُدْنِها في البَيْتِ تَنْخَضِدُ

(١) الديوان. ص١١٨-١١٩.

(٢) الديوان. ص٤٠-٤١.

خَــدْلٌ مُــخَـلْخَلُها، وَعْثٌ مُــؤَزَّرُهـا
هَيْــفـاءُ لمْ يُغَــذِّهـا بُؤْسٌ ولا وَبَدُ
هَيْـفـاءُ مُـقْـبِلَةً، عَجْــزاءُ مُـدْبِرةً
تَمَّتْ فَـيْس يُرى في خَلْقِـهَـا أَوَدُ

غير أن هذا الوصف سرعان ما ينقلب إلى الذات، فيستطرد الشاعر في ذكر ما يلاقيه من المحبوبة من الصُّدود والبعد والمَنع. فتغدو الذات أهم موضوع يتناوله عشاق العذرية، تماما كما تناوله الحضريون، لكن باختلاف المقام والشكل. فالشاعر العذري يرى ذاته فِداءً للمحبوبة، رهينةً بين يديها وعند أهلها، مُسْتَعِدٌّ لبذلها إرضاء لها، ولذلك تجده لا يهاب الموت في سبيلها، بل يراه شهادةً وجَبَتْ على كل ذات مُحِبَّة. وهو ما عبر عنه جميل بقوله[1]:

يقـولونَ: جـاهِدْ، يـا جـمـيلُ، بِغـزْوَةٍ،
وأيُّ جِـهـادٍ، غـيـرَهُنَّ، أُريـدُ
لِـكُـلِّ حـديثٍ بَيْـنهُنَّ بَشـاشـةٌ،
وكـُلُّ قـتـيلٍ عِندهُنَّ شـهـيـدُ

بل إن قيسا لا يهمه الجزاء عن حب ليلى والتضحية بنفسه لأجل هذا الحب بالقدر الذي يَهُمُّه فعل التضحية نفسه؛ قال[2]:

فَلَوْ خَليطُ السُّمِّ الزُّعافِ بِريقِـهـا
تَـمَـصَّـصْتُ مِنْهُ نَهْلَةً وَرَوِيتُ

وقد وصل الأمر بقيس حدًّا لا يصدقه الناس، لكنه يبقى مفهوما لكل من اكتوى بنار الحب في زمن يفهم الناس معناه جيدا. فقد «جاء مَنازِلَ ليلى فلم يجدهم فجعل يُقَبِّلُ الأرض ويقول:

أَبـوسُ تُـرابَ رِجْلَـيْكِ يـا لَـوَيْلـي
وَلَـوْلا ذاكَ لا أُدْعَـى مُـصـابَـا

(١) الديوان. ص٣٣.
(٢) الديوان. ص٦٨.

وَمــا بَــوْسُ التُّــــــراب لحِبٍّ أَرْضٍ
ولكنْ حُبُّ مَنْ وَطِئَ التُّــــرابَا»[1].

أما حديث الحضريين عن ذواتهم، فإنه ينطلق من الإحساس بالتَّعالي والتِّيْهِ في مقابل تَذَلُّل النساء قصد الظفر بوصلهم. إنها صورة معكوسة لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة.

وبينما يقنع العذريون بأبسط ما تجود به المحبوبات ولو تَمَثُّلا، فليس ثمة شيءٌ يُوجِبُ القناعة عند الحضريين ما دامت قلوب النساء تهفو إليهم، وأجسادهن مُهَيَّأَة لإرضائهم. وليس ثمة شيء يوجب الصبر على الظَّمَأِ والحرمان الذي صبر عليه العذريون، ما دامت ينابيع الارتواء فَيَّاضَة لا يحول بينها وبين الشعراء حائل.

إن الخلاصة التي يمكن التأكيد عليها من خلال هذه الوقفة عند الموضوعات المهيمنة في شعر شعراء الغزل بشِقَّيْهِ، هي أن للذات المكانة العُلْيا في سُلَّمِ الموضوعات التي تطَرَّق إليها الشعراء، فقط اختلفوا في التعامل مع هذه الذات بحسب رؤيتهم للمرأة ولأنفسهم. فجاءت أساليب التعبير عندهم مختلفة. واستحضار الموضوعات الأخرى إنما يأتي من جهةِ حاجةِ الذات إلى الآخر مهما كانت طبيعته.

(١) نفسه. ص٦٦.

الفصل الرابع:

طبيعة الغزل

١. الغزل والغنائية في الشعر العربي القديم

تشير أغلب الدراسات، بل تؤكد، على الطابع الغنائي للشعر العربي القديم عموما؛ إذ تَغَيُّرُ الأغراض والموضوعات وأساليب النَّظْمِ لا يُحْدِثُ أي استثناء في هذه القاعدة؛ لأن الغنائية تمتد في هذا الشعر إلى أبعد من هذه التغيرات، ونقصد بذلك ارتباط الشعر العربي بذات قائله إنْ في استقلالٍ عن الجماعة أو في ارتباط بها.

وقد أفرد جورج غريب مقدمة كتابه «الغزل: تاريخه وأعلامه» لإبراز هذه الطبيعة الغنائية في الشعر العربي، والتأكيد على هذه العلاقة المُزْمِنَة بين الشعر والشاعر في المقام الأول؛ قال: «يدور الشعر الغنائي حول الذات؛ حيث يتفاعل الشاعر/ الإنسان مع وجوده عن طريق الحس والعقل، فينشأ عن ذلك امتزاجٌ بين العالم الخارجي والعالم الباطني، وتنبعث أنغام صادقة، تُلْهِبها العاطفة ويَشُدُّها الوجدان»(١).

واضح جدا أن الغنائية تقوم على الذاتية المُلْتَفَّة حول آمالها وآلامها، لكن ليس بمنطق الانغلاق والتَّقَوْقُع، إذ هامش الإحساس بالآخر/ العالم الخارجي غير مُلْغىً في هذه المعادلة. وهو ما يؤكده الباحث في نص آخر حين يقول: «وينفرد الشعر الغنائي عن سواه من الفنون الشعرية بنفحة الشخصية. فمصدره الأحداث الواقعية أو الأشياء الأَزَلِيّة، كالطبيعة والحب والموت وما أشبه، فهو يحمل في صميمه أقدسَ ما عند الشاعر وأصدقَه»(٢).

ولا يحيد عِماد حاتِم عن هذا التصور للشعر الغنائي في علاقته بالذات حين يقول في أحد نصوصه: «وحينما نقول إن الشعر الغنائي يتناول انفعالا إنسانيا

---

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٣.

(٢) نفسه. ص٤.

مُعَيَّنا، نعني بذلك الانفعال كلُّ عاطفةٍ إنسانيةٍ تثير في النفس اهتزازا ما بَدْأً من عاطفة الحب، وحتى الخواطر والأفكار الفلسفية»[١].

إن فكرة «الشعر العربي غنائي بطبيعته»[٢]، وانفطار العرب على الغنائية[٣]، صارت -من كثرة تداولها- من قبيل المُسَلَّمات الموثوق بها عند من خَبِرَ تجلياتها في الشعر العربي، وعند من استأنس بها دون معرفة، كاستئناسه بغيرها من الأحكام المحيطة بهذا الشعر. ونحن إذ لا نشك في مُلاءَمَة هذه الفكرة لطبيعة الشعر والإنسان العربيين، فإن ذلك لا يُعْفي من البحث في ما يجعلنا نظفر بالاطمئنان الكامل إلى هذه الملاءمة. ولا يتحقق هذا الاطمئنان إلا بالإجابة عن السؤالين الآتيين: هل الغنائية تتحقق في الشعر العربي بالقدر نفسه بِصَرْفِ النظر عن طبيعة الأغراض؟، وما موقع الغزل في هذه العلاقة؟. كما لا يتحقق إلا بالكشف عن تجليات الغنائية لا سيما في الغزل العذري الذي ينقطع له هذا البحث دون غيره من الأغراض.

قلنا إن ارتباط الشعر العربي بذاتية قائله كفيل بِوَسْمِه بالطابع الغنائي، إلا أن هذه السِّمة لا تتحقق بالنسبة نفسها في كل الأغراض نظرا لاختلاف طبيعتها، فلا يمكن التسليم بمكافأة غرض الهجاء لأغراض الرثاء والمدح والفخر والغزل ... في هذا الجانب. فالهجاء أبعد ما يكون عن ذاتية قائله، أقرب إلى ذات المَهْجُوِّ، بينما الغزل أكثر الأغراض ذاتية، وأوضحها تمركزا على العاطفة والوجدان في علاقة فردية بين الذات الشاعر المسلوبة والذات المناضلة، أو هاتين الذاتين والمحبوبة؛ إذ تخبو رَجاحَةُ العقل أمام تسلُّط العاطفة، ويتضاءل دور الفكر في غمرة الإحساس الضاغط بالحب والجمال وما يُحْدِثانه من

---

(١) مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية. ص٣١.

(٢) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٣.

(٣) نفسه. ص٩.

تشويش على بصيرة العاقل[1]، وهو الوضع الذي جُسِّدَ شِعْرِيّاً بأساليب الحيرة والأسى والعجز... .

ولأن الغزل كذلك، فهو من أكثر الأغراض الشعرية استجابةً لشروط الغنائية وتحقيقًا لها، لكن بأية مظاهر؟.

٢. ملامح الغنائية في الغزل

٢. ١. الملمح الإيقاعي

يتأسس مفهوم «الغنائية» على لفظ «الغناء»، الذي لا يتحقق إلا بشرطَيِّ الإيقاع والأداء. وهما عنصران حاضران بقوة عند كل عملية تأصيل لهذا المفهوم؛ قال عِماد حاتم: «يعود الشعر الغنائي بأصله إلى كلمة «Lyre» اليونانية، وتعني آلة موسيقية وَتَريّة كان الشاعر يُغَنِّي على أوتارها، وهذا دليل على أن هذا النوع من الشعر الذي نُطْلِقُه الآن على كافة أنواع الشعر العاطفي كان يُتَغَنَّى بها فعلا في بداية ولادته وخلال فترة طويلة من تطوره»(٢١١).

بل إن علاقة هذا الشعر بالغناء والآلات الموسيقية مكينة؛ قال جورج غريب: «ولقد سُمِّيَ الشعر الغنائي غنائيا لعلاقته بالغناء؛ إذ أن الشعر في عهده الأول كان

---

(١) من صور ذلك قول المتنبي:

إِلاَمَ طَمَـــــاعِــــــيَــــــةُ العـاذِلِ

وَلاَ رأْيَ فـي الحُـبِّ لِـلْعَـــــــــاقِـلِ

ص١١٠.

وقول أحمد شوقي في قصيدة ذكرى المولد:

وَيُسْـــأَلُ في الحْـــوادِثِ ذُو صَـــوابٍ

فَـــهَلْ تَـرَكَ الجْـــمَـــالُ لهُ صَـــوابَا

ج١/ص٧٥.

٢١١. مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية. ص٣١.

يُنْشَدُ بواسطة الضرب على الآلات الموسيقية، وربما بإضافة الرقص إلى الغناء»[١].

والملمح الإيقـاعي في الغنائيـة يتـأسس بدوره على توافـر كل العناصـر من أصوات وأوزان تُسَهِّلُ عملية الإنشاد. وقد أمعن الباحثون النظرَ في هذا الجانب فـوجدوا أن الشـعر الغنائي يقـوم على أوزان خفـيـفـة «مـلائمـة للغناء حـتى يظل الإنشاد من مقومات الشعر[٢] الذي «حركته الأوزان منذ عهده بالفَلَوَاتِ، وُحِّدَتْ به الحَناجِر»[٣].

وسـتكون فكرة الأوزان والغنائيـة هـي مـادة الفـصل الأخـيـر من كـتـاب سوسيولوجية الغزل للطاهر لبيب؛ حيث تَلَمُّسُ الطابع الغنائي للغزل، خصوصا العذري، يُدْرَكُ في أحد أوجهه من تصنيف الأوزان التي بُنِيَ عليها هذا الشعر. وقد أحْوَجَ هذا الأمر الباحثَ إلى التمييز في الأوزان التي سماها «تقليدية» كالطويل، البسيط، الكامل والوافر، والأوزان التي سماها «غنائية» كالرَّجَز، الخفيف، المُنْسَرِح، المُتقارَب، المديد، الرَّمَل، السريع، والهَزَج. بينما غابت أوزان المُقْتَضَب، المُضارَع، والمُتَدارَك والمُجْتَثّ في هذا التصنيف لغيابها في المادة الشعرية المدروسة عند شعراء بعينهم.

لقد أخضع الباحث أشعار بعض الشعراء الغزليين إلى عملية إحصائية أَمَدَّتْهُ بمجموعة من النِّسَب التي بَنَى عليها جملة من الخلاصات بخصوص حضور البحور المُسَمَّاة «غنائِية» في شعر الغزل سواء الحضري أو العذري، ومن أبرز هذه الاستنتاجات تأكيده أن البحور «التقليدية» مهيمنة عند كل الشعراء، وأن «الغنائية» أقل حضورا عند العذريين، حتى لتكاد تكون منعدمة عند كَثير من الشعراء[٤]. وقد أحدثت هذه الخلاصات خَرْقًا في أفق توقع الباحث[٥]، وكأنه

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٤.

(٢) نفسه. ص٤.

(٣) نفسه. ص٣.

(٤) انظر الجدولين، ص١٧٣-١٧٦، وتعليق الباحث عليهما.

(٥) سوسيولجية الغزل... ص١٧٤.

كان ينتظر أن تهيمن البحور الغنائية على التقليدية لمجرد أن الأمر يتعلق بالغزل الغنائي !.

والحال أن خيبة التوقع هذه هي مجرد تحصيل حاصل، وليست نتيجة مفاجئة أو نَشازا عند غيره من قُرَّاء ودارسي الشعر العربي القديم الذي آثَرَ شعراؤه النَّظْمَ على أوزان «فخمة/ طويلة» تُلَائم الأغراض «الجليلة» ومنها الغزل. وهو ما استَعْذَبَهُ قُرَّاءُ وسامِعُو هذا الشعر. فالمفاجأة ليست في النتيجة وإنما في المنطلقات التي قادت إليها، لا سيما مبررات تقسيم الأوزان إلى تقليدية وغنائية.

وإذ نُقِرُّ مع الطاهر لبيب بالنتائج المستخلصة من العمليات الإحصائية الدقيقة التي قام بها، فإننا نحتفظ بحق التساؤل عن مسوغات التمييز في البحور[1].

إن الطابع الغنائي للغزل، في اعتقادنا، لا يتحقق بأوزان دون أخرى، كما أن طبيعة الغرض لا علاقة لها بالأوزان المُنْتَقاة، أي أن الحديث عن علاقة جَدَلِية بين وزن بعينه وغرض معين لا يصمد أمام تحليل النصوص الشعرية. أَلَمْ يتشكل كتاب «الأغاني» من العدد العديد من المُقَطَّعات والأبيات الشعرية الغزلية المبنية على بحر الطويل والبسيط والكامل والوافر وغيرها من الأوزان؟. ألاَ تستعذب الأذن العربية، إلى الآن، شعرا مُغَنًّى لجميل والمجنون ووَضَّاح اليَمَن، بل ولعنترة وامرئ القيس... وَزْنُها الطويل والبسيط والكامل...؟[2].

---

(١) سنتوسع في هذه الفكر بما يكفي في مبحث الإيقاع في القسم الثاني من البحث.

- نمثل لذلك بقول عنترة:

لوْ كانَ قَلْبي مَعي ما اخْتَـرْتُ غَيْـركُمُ
وَلاَ رَضِـيتُ سِـواكُم في الْهَـوى بَدَلا
لَـكِـنَّــهُ راغِــبٌ فـي مَــنْ يُـعَـذِّبُــهُ
فَلَـيْـسَ يَقْــبِـلُ لاَ لَـوْمًـا وَلا عَــذْلا

ص٢٥٥ (البسيط)

(٢) وقول جميل: **لَوْ تَعْلَمِينَ بما أُجِنُّ من الهَوى**...... ص١٠٣-١٠٤ (الكامل).

ويبدو أن الباحث كان يحس بمثل هذه الأسئلة تتردد بدواخله، فَحَوَّلَ النقاش إلى المكونات البلاغية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، غير أن الخيبة ظلت ملازمة لتوقعاته لأنه ظل مُصِرًّا على فكرة «تهميش العرب للغزل العذري»؛ قال: «والحال أن العذري، بانتقاله من العَروضي إلى البلاغي، ينتقل من الوسيط إلى الهامشي، وهذا إخفاق للمحاولة. (...). وفعلا فإن مضمون الأعمال (أو الذَّاكِرَات الجماعية) القديمة ينتهي إلى تهميش الزُّمْرَة العذرية كلما رُبِطَ بين العروض والبلاغة»(١).

والواقع أن تحويل التحليل إلى النص الغزلي ومكوناته دون إسقاطات منهجية سيبرز أن المسألة أبسط من هذا التعقيد الذي حَيَّر الباحث.

إن الملمح الإيقاعي شرط أساسي للحديث عن الغنائية في الشعر العربي القديم عموما، لكنه غير كافٍ، فَثَمَّةَ عناصر أخرى معنوية وجب توافرها بكثافة تعود إلى الذات في علاقاتها المختلفة، وهذه العناصر أوضح ما تكون في الغزل العذري. إنها باختصار ملامح الرومانتيكية بمفهومها الواسع.

٢.٢. الملمح الرُّومَنْتِيكي

معلوم أن الأدب الرومانتيكي أدب خِصْبٌ وجامع، فيه من الإحساس بالألم والغربة والإحباط قَدْرَ ما فيه من الأماني والأحلام بحياة مليئة بالسعادة المُؤَجَّلَة دائما، وفيه من التمركز حول الذات والإقبال على عناصر الطبيعة قدْر ما فيه من رفض سلوك الإنسانية العابثة بأحلام المبدعين، وفيه من الثورة والتمرد على القيود قدر ما فيه من التَّوْقِ إلى الحرية المطلقة....إنه أدب الوجدان والعاطفة والذات الهائمة والحالمة بما لا يُدْرَكُ، المُتَسامِيّة على الواقع، المُتَأَلِّمة منه.

ولا يختلف خطاب الغزل العذري كثيرا عن أُسُس ومظاهر هذا الأدب، بل إنه أكثر الأشعار استجابة وتمثيلا لخصائص الرومانسية؛ فهو «أدبٌ وِجدانيٌّ يعبر عن الأحاسيس في مجالات الحب، لا أدبٌ وَصْفِيٌّ يرسم المظاهر الخارجية.

---

(١) سوسيولوجيا الغزل العذري. ص١٧٥.

إنه استحضار لماض سعيدٍ أو شقيٍّ، تَرَك في العين دمعة أو في القلب لَهْفَةً»[1].

ولعل هذه التَّرِكَّة (الدمع واللهفة) هـي التي شرَّدَتِ الشعراء ودفعت بهم إلى حمل ذواتهم المَكْلومة إلى أَفْضِيَّةٍ رَحْبَة تستوعب أحلامهم حيث للتَّغَنِّي بآلامهم وآمالهم صدىً.

إن مَسْحَةً من الحُزن باديةٌ على جبين القصائد الغزلية العذرية، وهي انعكاس لألم دفين يَقْتاتُ على قلوب الشعراء العشاق؛ قال جميل بن معمر[2]:

كَفى حَزَناً لِلْمَرْءِ ما عاشَ أنَّهُ
بَيْنَ حبيبٍ لا يَزالُ يَروعُ
فَوا حَزَنِي لَوْ يَنْفَعُ الحُزْنُ أَهْلَهُ
وَيا جَزَعِي إنْ كانَ للنَّفْسِ مَجْزَعُ
فأيُّ الْقُلوبِ لا تَذوبُ لِما أرَى
وأيُّ عُيونٍ لا تَجُودُ فَتَدْمَعُ

وللحزن عند الشعراء العذريين امتدادات أخرى، فهو الذي يجعلهم دائمِي الإحساس بالاغتراب والإقصاء، وقد تَغَنَّوا بذلك وأجادوا. نقرأ لجميل قوله متحدثا عن الفراق الذي يعيشه وبثينة[3]:

يَعيشانِ في الدُّنْيا غَريبَيْنِ أَيْنَما
أَقَاما وَ في الأَعْوامِ يَلْتَقيَانِ

وقد وسَّع المجنون في هذا المعنى شاكيا الاغتراب في قوله[4]:

أَلا لاَ أَرى وَادي الْمِيَاهِ يَثِيبُ
ولا النفْسُ عنْ وَادي المِيَاهِ تَطيبُ

(١) الغزل: تاريخه وأعلامه. ص٧.

(٢) الديوان. ص١١٣.

(٣) الديوان. ص٢٠١.

(٤) الديوان. ص٤٥-٤٦.

أُحِبُّ هُـبـوطَ الـوَادِيَـيْـنِ وَإنَّـنـي
لَـمُـشْـتَـهِـرٌ بالـوادِيَيْنِ غـَريـبُ
أحـقًّـا عِـبَـادَ اللـهِ أنْ لَـسـتُ وَارِدًا
ولا صَـادِرًا إلاَّ عَـلَـيَّ رَقِـيـبُ
وَ لا زائِـرًا فَـرْدا وَ لا فـي جَـمَـاعَـةٍ
مِـنَ الـنـاسِ إلاَّ قِـيـلَ أَنْـتَ مُـرِيـبُ
ألاَ في سَـبِـيلِ الحُبِّ مـا قدْ لَقِيـتُـهُ
غَـرامًـا بِـهِ أحْـيـا و مِنْـهُ أَذوبُ
وَمُـسْـتَـوْحِشٍ لَمْ يُمْسِ في دارِ غُـرْبَةٍ
ولَـكِـنَّـهُ مِـمَّـنْ يَـوَدُّ غَـريـبُ
هَـجَـرْتُكِ مُشْـتَـاقاً وَزُرْتُـكِ خـائِـفـاً
وَمِـن عَـلَيَّ الـدَّهْـرُ فِـيـكِ رَقِـيبُ

والإحساس بالاغتراب كافٍ لإثارة مشاعر القلق واليأس والحنين...، وكلها مشاعر مُحَبِطَة تنحت من ذات الشاعر المحب إلى حد التلاشي في ظل استحضار ذكريات جميلة مرتبطة بالمحبوبة والمكان. وهكذا «يقترن الإحساس باليأس والغربة عند هؤلاء الشعراء بالتَّشَوُّق إلى مواطن حبهم وصبِاهم وتَمَنِّيهم أن يعودوا إليها ذات يوم فيُجَدِّدوا ما انقضى من ذكريات»(١). ولذلك نرى جميلا كثيرَ التمنِّي في قوله(٢):

أَلاَ لَيْتَ شِـعْـري هَـلْ أَبِيـتَنَّ لَيْـلةً
بِـوادِي الْقُـرى إنِّي إذَنْ لَـسـعـيـدُ
وَهَلْ أَلْقَـيْنَ سُـعْـدى مِنَ الدَّهْرِ مَـرَّةً
ومَـا رَثَّ مِنْ حَـبْلِ الصَّـفـاءِ جَـديدُ

(١) في الشعر الاسلامي والأموي. ص١٢٢.

(٢) الديوان. ص٦٦.

وَقَــدْ تَلْتَــقِي الأَهْواءُ مِنْ بَعْدِ يَأْسَــةٍ
وقَــدْ تُطْلبُ الحـْـاجـاتُ وهْيَ بَعيــدُ

وهو ما يختزله المجنون في مطلع قصيدة «المُؤْنِسَة» حين يقول[١]:

تَذَكَّــرْتُ لَيْلَى وَ السِّنِينَ الخَــوالِيــا
وَأَيَّامَ لاَ نَخْــشى علَى اللَّهْــوِ ناهِيــا

وفي متابعة فريدة لصلاح عبد الصَّبور حاول من خلالها رصد الملامح الرومانتيكية للغزل العذري، خَلُصَ إلى أنها تتوزع عبر ثلاث صور للعلاقة بين الشاعر والمحبوبة.

تتمثل الأولى في طبيعة الشعور الذي يجمع الشاعر وفتاته، فهي عنده في أسمى طبقات البشر، بل هي روحٌ ملائكية لا يليق أن تُقارَنَ بغيرها نظرا لما تتمتع به من جمال فريد وساحر يدفع الشاعر إلى التَّبْجيل والتقديس، «حتى لَتُوشِكُ أن تكون روحَ الحياة وجوهرَها»[٢].

أما الملمح الرومانتيكي الثاني فيمكن القبض عليه من خلال الغَوْصِ في الإبداع كإطار لهذا الإحساس الجارف. وذلك باستقراء الموضوع الأساس لهذا الشعر؛ حيث التَّماهي صريحٌ بين الحب والموت، بين الحالة الوجدانية والمصير المحتوم الذي يجعلون من أسبابه اشتداد الوَجْد وضِرامُ لهيب الصَّبابة، بل إنه السبب الرئيس الذي يؤدي إلى تَلَفِ العقل والهلاك. «فالحب والموت هما الموضوعان اللذان اعتنقا وائْتَلَفا في تراث الرومانتيكية كلها، فكان الموت هو الخَلاص الوحيد من أعباء هذا الحب الفادح»[٣].

وحسبنا التمثيل لهذه المأساة بقول مجنون لُبنى (قيس بن ذريح)[٤]:

---

(١) الديوان ص٢٢٦.

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص٧٢.

(٣) قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص٧٣.

(٤) الديوان. ص٢٩.

لَقَـــدْ عَـــــذَّبْتَني يا حُبَّ لُبْـنى
فَـــقَـعْ إمَّــا بِمـــــوْتٍ أوْ حَـيـــاةِ
فَــــإنَّ المْوْتَ أرْوَحُ مـنْ حــــيـــاةٍ
تَدومُ على التَّــبـــاعُــدِ والشَّـتــاتِ
وقـــالَ الأَقْـــرَبـونَ: تَعَـزَّ عنْهــــا
فَـــقُلْتُ لَهُمْ : إِذَنْ حَــانَتْ وَفَـــاتي

وإذا كان هذا هو شأن المَلْمَحَيْن الرومانتيكيين السابقين، فإن الملمح الثالث إفراز لتفاعلات الضغط الوجداني وقصور رؤية المجتمع الذي لا يستوعب، بشكل دقيق، حقيقة العاطفة ولم يستطع تقييمها تقييما موضوعيا، نظرا لتَحَكُّم جملة من القِيَم والأعراف التي حالت بين الشاعر والحبيبة والتي اعْتُبِرت من قبل هؤلاء مُجْحِفَة وظالمةً وَجَبَ التَّمرُّدُ على أوامرها التي يُدير شؤونها الأهل وأُولي الأمر دونما الْتِفاتٍ إلى البعد الإنساني لهذه العلاقة.

ونتيجة لهذا التصادم، كان الانسحاب مذهبا جمَع بين هؤلاء الشعراء وسلوكا فعليا انتهج مساره كل من مَسَّهُ الحب وقَوَّضَتْ تعاليم القبيلة أركان فؤاده، سلوك اتُّبِع بغية الانفلات من القيود ومعانقة الحرية المفتقدة، فخرج الشاعر عن الإطار المكاني عَلَّهُ يجد عَزاءً يواسيه، مصطحبا في رحلته التي لا تنتهي الظِّباء والغِزلان والغِربان والحمائم الهاتفة والبُروق والرياح والليل...

وبهذا يكون هذا الملمح الرومانتيكي بابا مفتوحا أمام طرائق الإبداع اللغوي من خلال الانفتاح المباشر على مكونات الطبيعة. وهو ما برع شعراء الغزل العذري في استثماره ضمن قصائدهم، وتحديدا على مستوى المعجم والصورة.

إن «الولع بالوحدة، وبالخروج من دائرة الناس، سواء مع الحبيب أو مع النفس المَمْلُوءة بذكرى الحبيب)...(، لَوْنٌ من الاحتجاج على التواجد الاجتماعي وما فيه من تقاليد»(١).

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص٧٥.

ومن صور ذلك قول المجنون في «المُؤنِسة»[1]:

فَـمـا أُشْـرِفُ الأَبْقـاعَ إلاَّ صَبـابَةً
ولاَ أُنْـشِـدُ الأَشْـعـارَ إلاَّ تَـداوِيَـا
وقَـدْ يجْـمعُ اللهُ الشَّـتيـتَـيْن بَعْـدَمـا
يَـظُـنَّانِ كُلَّ الـظَّـنِّ أَنْ لاَ تَـلاقِـيـا
لحَى اللهُ أقْـوامـاً يقـولُونَ إنَّـنا
وَجَـدْنا طَوالَ الدَّهْرِ لِلْحُبِّ شـافِيـا
أَعُـدُّ اللّيـالـي لَـيْلةً بعْـدَ ليْـلَةٍ
وقَـدْ عِـشْتُ دَهْرًا لا أَعُـدُّ اللَّيـالِيـا
وَأَخْـرُجُ مِنْ بَيْنِ الْبُـيـوتِ لَعَلَّني
أُحَـدِّثُ عنْـكِ النَّـفْـسَ خـالِيـا

والواضح أن هذه الإطارات الكبرى للملامح الرومانتيكية الثلاثة تتفاعل فيها الكثير من العناصر التي تحمل في طياتها نفحات صوفية ترقى بالوجود إلى مَصَافٍّ يصعب ضبطها بمقاييس التفكير المادي الخالص.

إن نبرةَ الاحتجاج ورفض الواقع مكينة في الشعر الرومانتيكي، وأصيلة في شعر الغزل العذري، والحلم بعالم مُنْصِفٍ لمشاعر الشاعر وأحلامه، غايةٌ يناضل هؤلاء لتحقيقها ولذلك يتم تَذْويتٌ الخطاب الشعري عندهم إلى أقصى الحدود. إن الشاعر الرومانتيكي يتجه «إلى التعبير عن أحاسيسه نحو ما يريد التعبير أكثر من اهتمامه بالتعبير عن دقائق الواقع، الأمر الذي يُضاعف من التأثير. فالشاعر الرومانسي يُعيدُ خلق الحياة انطلاقا من مِثاله الأعلى المنطلق من نظرته إلى الأشياء وعلاقته بالعالم الذي يعيش فيه. فالشاعر الرومانسي الذي خاب أمله عادة في العالم المحيط به يحاول دوما خلق حُلْمه الخاص والتعبير عنه وتصوير الناس لا كما هُمْ بدِقّة، بل كما يريد أن يراهم»[2].

(١) الديوان. ص٢٢٧.

(٢) مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية. ص٢٠٣.

إلا أن هذا العالم الجميل الذي تُؤَثِّثُ أَفْضِيَّتَهُ المحبوبة ويُباركُه أُناسٌ مُنْشَرِحون لعلاقة الشاعر بفَتاتِه سرعان ما ينهار. فلا هي تُجيبُ الشاعر إلى رغبته، ولا هم يسمحون بتَشْيِيد هذا العالم الطُّوباوي. فلا يبقى أمام الشاعر إلا زَجْرَ النفس وتَيْئِيسَها والفرار بها إلى العُزلة. نقرأ لجميل(١):

أَلاَ مَنْ لِقَلْبٍ لا يَمَلُّ فَيَذْهَلُ
أَفِقْ فالتَّعَزِّي عنْ بُثَيْنَةَ أَجْمَلُ
فَيا قَلبُ دَعْ ذِكْرى بُثَيْنَةَ إنَّها
وَإنْ كُنْتَ تَهْواها تَضِنُّ وَ تَبْخَلُ
وَقَدْ أَيْأَسَتْ مِنْ نَيْلِها وتَجَهَّمَتْ
وَلِلْيأْسِ إنْ لَم يُقْدَرِ النَّيْلُ أَمْثَلُ
فَفي الْيأْسِ مَا يُسلِّي وَفي الناسِ خُلَّةٌ
وفي الأَرْضِ عَمَّنْ لاَ يُواتيكَ مَعْزِلُ

هنا تصبح العودة إلى الذات مرة أخرى نجاةً من علاقات غير مُنصِفة، إنها الذات الشاعرة المُوجِّهة للخطاب الشعري العذري والرومانتيكي، ذاتٌ واحدة أو متشابهة.

هكذا، إذن، تتحدد الغنائية من خلال تكامل المَلْمَحَيْن الإيقاعي والرومانتيكي، والغزل العذري أكثر الأغراض الشعرية العاطفية تمثيلا لهذا التكامل، وبذلك فهو أكثر الأشعار غنائية في الشعر العربي القديم.

٣. الحب العذري و النزعة الصوفية

إن خطاب العشق القائم على الرِّقَّة والعذوبة، والرفض والتمرد، وتمجيد الوحدة والاختلاء بالذات وإقرار فكرة التوحيد والطاعة والعصيان... والقادر على الجمع بين كل المتناقضات لا يُفْهَم إلا بالعودة به إلى أدب أو فكر له قواعده المشهورة. فَتَرَدُّدُ الشاعر العذري بين المشاعر والمواقف المتناقضة أحيانا يُسَوِّغُ

(١) الديوان. ص١٥٦ .

ربط هذا الشعر بالفكر الصوفي، تماما كربطه بالأدب الرومانتيكي.

هنا فقط يكون الجمع بين الرفض والعصيان والطاعة والاستسلام والتمرد والرقة والغِلْظَة، وتمجيد الذات المُفْرَدَة والسعي إلى دمجها مع غيرها... مُبَرَّرًا ومُسْتَوْعَبًا.

إن علاقة الشعر بالتصوف عميقة، وعلاقة الحب به أعمق وأقوى. ففي هذه التَّمَوُجات العاطفية الروحية يُطِلُّ الجنون الذي يتكلم من خلاله المجانين بأَلْسِنَةٍ رائقَة عَذْبة، حتى لتكاد تكون كلماتهم من دَوْخَة السِّحْر أو المَسِّ...، جُنُوْن تقفز فيه المرأة من صُوَرِ البَدانة والرَّشاقة وفُتورِ العيون، وكَلَلِ الإعْياء وغيرها من النعوت الحسية التي حَضَّر لها الشعراء من الأساليب الفنية ما يُرَسِّخ في الأذهان بأنها مَغْنَمٌ يُتَلَهَّى به ليس إلاَّ، تقفز إلى الوجود الروحي الصافي فتُضاهي الملائكة، بل هي في نظر الشعراء نَسْمَةٌ إلَهِيَّةٌ يُصَلَّى لها، وتُقْتَلُ النفوس من أجْلِها وتُنْتَهَكُ كل الأعراف إرضاءً لها. وسيلتقي القارئ بنماذج شعرية عديدة تُبْرِز هذه الجوانب بجلاء تامٍّ.

وقد ربطت كثير من الدراسات بين العشق والجنون، كما ربطت بين الشعر والتصوف، نظرا لوجود علائق تربط بين الفكر الصوفي والشعر، حين يحاول التمرد على الأعراف. «فالفكر الصوفي في الشعر كان يحمل طابع التمرد سواء كان على الواقع الاجتماعي بقصد التهرب منه والتخلص إلى عالم المُطْلَق، أو التمرد على الواقع الفني في الشعر. خاصة الذي أصبح مُقَيَّدا بالجمود الذي فرضته الكلاسيكية العربية»(١).

يحفل النص الصوفي بكثير من مظاهر الرُّقي الروحي ويتسامى إلى أعلى درجات النُّبْل مُتَوَسِّلا بشعور هُلامي وهَذَيان عاطفي له أصوله التي تَنْأَى به عن التواضع، مُسْتَغِلاً في ذلك الجمال اللغوي الباهر الذي يَتَساوَقُ وهذه الرِّفْعة الوجدانية النقية، وهذا الخضوع والتذلل للمحبوبة، فالنص الأدبي إذن ينبع «من اشْتِهاءِ النفس لِلُّغة العالية التي لا تقْبَل الانْدِراج في عالم المُساوَمَةِ الدَّاجن

(١) الابتداعية في الشعر العربي الحديث. ص١٢٥.

الفقير. وبكلمة أخرى، ينبع النص الأدبي من اندفاع اللغة إلى الأعلى فالأعلى، أو من جُنوح مُمْكِناتِها الخاصة نحو الظهور من التَّواري. بل قُلْ نحو المَجيءِ من الغياب، فَثَمَّة نص أدبي لأن مُمكنات النص تسمح بوجوده، وتُلِحُّ في المطالبة بوجوده. فما كان لشيء أن يكون إلا أنه مُمْكِنٌ أَصَرَّ على أن يكون»[1].

يُصِرُّ الحب في النص الشعري على الظهور والتَّمايُز والإلحاح على الانكشاف، وهو كامن في جوهر النص لا في عَرَضِه، وقد مَيَّز فيه ابن عربي بين: «حب طبيعي، وهو حب العَوامِّ وغايَتُه التَّشَبُّهُ بالمحبوبة. وحب إلهي، وهو حب الله للعبد، أو حب العبد ربه كما قال: يحبهم ويحبونه»[2].

هنا يتلاشى اليقين، وينطلق الاحتمال في أَفْضِيَةِ اللامحدود؛ حيث التأويل وحده قادر على إدراك معنى الحب؛ إذ إن معناه لا يُفْرَك، وإنما تَفْقَهُهُ النفوس العاشقة، وتُمْسِكُ بعلائقه الباطنية وتعي كل الوعي أن شيئا ما يُذِيبُ لفائف أحشائها، ويُعَطِّل الوظيفة العادية للقلوب، فتضطرب وتخفق في ارتجال... . ومع ذلك، فإن الأَفْهام ليس بمقدورها أن تَتَوَغَّل في فهم الحب أو محاولة تجسيده وإلا كان السعي وراء هذا المسعى مَضْيَعَةً لِشُعْلة الإبداع الذي هو أجدى وأحق بالتدبُّر والتفكير، «فبانكشاف محتويات النفس أمام مُقْلَتِها الصافية ينتعش الفؤاد البشري بِمَسَرَّاته نفسها، بأَفْيائه الرَّاعِشَة المَشْحُونة بِشُحْنَة المُوحِي. ولكنها، أقصد النفس، لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمحتوياتها أو بماهيتها الخاصة، بل تضيف إلى ذلك تَعَرُّفَها على ما يُعَكِّرُ صفوها ويُعَرْقِلُ تحققها في حركة الحياة. وهذا يعني أنها تُدْرِك ما يعارضها ويُشَدِّد عليها الحصار فيجيء إليها بجَحيمها القارِضِ القاضِمِ. وهذا يعني أنها تُدرِك جميع أشكال الانشطار والتَّضاد»[1].

---

(١) النقد العربي آفاقه وممكناته ليوسف سامي يوسف. ضمن مجلة الوحدة العربية. ع٤٩. ص١٦.

(٢) نقلا عن «مقاربة تأويلية لقراءة علاقة العشق بالجنون في تصوف ابن عربي» لإبراهيم أبو شوار. ضمن مجلة الوحدة. ع٤٩. ص٢١٦.

(٣) نقلا عن «النقد العربي آفاقه وممكناته». ص١٦.

المُحِبُّ إذن يُنازعه أمل إعادة ترتيب العالم وتَوْضيب شؤونه، وتُخالجه رغبةٌ جامِحَةٌ في سَنِّ قوانين تخدم العاطفة وتُهَيِّئُ لها أسباب الانتعاش والحياة، لا أن تَصْدِمَها وتُقْبِرَ بواعثها. وهو بذلك، يخرق قوانين الوجود المتمثلة في السُّلَطِ الرَّادِعَة، فلا يكاد يُجْهِرُ برغبةٍ في نفسه حتى تُسِرُّ إليه هذه السلط بالتَّعْنيفِ وتُطْمِرُ أحلامه، فتراه شاعرا يجمع بين شجاعة الفارس وإقْدامه، وذِلَّةِ المُنْهَزِم وإحْجامه، وعَنْجَهِيَّة الجَحود وإنكاره، وطاعة المُسالم المُؤْمِن وإخلاصِه، فيأتي النص مليئا بمشاهد وصور متضاربة للسلوك البشري.

إن الشاعر «يعيد النظر في نظام الأشياء الذي ينبثق عنه؛ فالفنان يتوصل عبر الواقع الذي يُفْرَض عليه، أو ما يسميه الفلاسفة: الموضوع مُسْبَقُ الوجود، وبطرقه الخاصة به إلى تلك الضرورة التي تحس بها الطبيعة وتريدها كي تتجاوز نفسها، في إعادة خلق ما هو موجود وإبداع ما لم يتحقق أو يُكْتَشَفْ بَعْدُ، بل في جعل المستحيل ممكنا. ويدخل في تواصل مع الإيقاع الكوني غير إيقاعه الداخلي عبر ذاته. إن اللاَّهُوتيِّين يَعْزُون ذلك التناغم إلى الإيمان، فيتحول الحب بذلك عندهم إلى صوفية»(١).

وخلاصة الأمر، أن علاقة الحب بالتصوف، ولَنَقُلِ الشعر العذري بالتصوف، مكينة جدا من عدة جوانب. فهي تقوم على عقيدة التوحيد والطاعة، والتمرد والعصيان، وتستثمر المعجم نفسه، وتنطلق من التصورات نفسها. إلا أن المعشوق مختلف.

---

(١) فكرة الحب... ص١٠٨.

القسم الثاني:

التناص ورحلة المعنى الثقافي

في الغزل العذري

قد لا يُفاجَأُ الباحث بكثرة الحقول المعرفية التي لم تَنَلْ حظها من اهتمام الباحثين، ولكن المفاجئ أن يقتل الباحثون بعض المواضيع درسا وبحثا، ويُهْمِلُوَن مواضيع أخرى في الحقل نفسه. بل إن الأمر أسوأ من ذلك، عندما تراهم في موقع التناقض الصريح حين يحكمون على هذا المُهْمَلِ بالأصالة والغنى الفني حينا، وبالضحالة أحيانا أخرى[(١)].

إن شعر الغزل في الثقافة العربية يطرح جملة من القضايا النقدية والبلاغية، التي وجب النظر فيها من جديد في ضوء تحليل النص الشعري، وذلك بالدخول إليه من مداخل ملائمة، تستجيب لطبيعته ومكوناته الفنية المهيمنة، لا بإكراهٍ منهجي يجعل الانجرار خلف الآراء السابقة حتميا، فتضيع ماهية النص أو تُشَوَّهَ.

إن الاحتكام للنص الغزلي وحده، هو الكفيل بتبرير كل مُرَاجَعة ممكنة ومُحتمَلة للدراسات السابقة، التي أعلت من شأن المنهج، فَمَسَخَتِ النص أو تَعَسَّفَتْ عليه. وحده الفاصل في إعادة بعض الأحكام من الإطلاق إلى النِّسْبِية، كمفهوم العذرية الذي يحتاج إلى تدقيق أكثر لا سيما في إلصاقه بمدرسة بعَيْنِها على سبيل القَطْع، وإطلاق مفهوم الإباحية على مدرسة أخرى بالمنطق نفسه. وحده القادر على تَضْيِيق المسافة بين التناقضات الكثيرة في بعض الدراسات التي تناولت الغزل. وحده الذي يجعلنا نُطِلُّ على السياق كَمُعين على تفسير النص، لا مُوَجِّها للتحليل. بل إنه الطريق الأنسب لإنصاف هذا النص، وإبراز أنه يتمتع بكثافة بلاغية عالية، عكس ما استقر في الأذهان من أحكام مَسْكوكة دَرَجَ

---

(١) توسعنا في هذه الفكرة في القسم الأول حين تحدثنا عن الغزل بين المركزية والهامشية في فصل: الغزل في نظام أغراض الشعر العربي.

الباحثون على تَبَنِّيها، كمن دَرج على مُسَلَّمَةٍ إلهية غير قابلة للنقاش، أو كالذي أَلَّه غير المُؤَلَّهِ أصلا.

إننا بصدد مشروع قراءة النص الغزلي وفق ما كشفنا عنه من مرجعيات وقناعات؛ قراءة تنطلق من النص، تُنْصِتُ إليه، فتستجيب للمداخل التي يقترحها، دون رفض كامل للسياق بتلْويناته التاريخية والاجتماعية والنفسية التي احتضنت هذا النص، وارتبطت به ارتباطَ وُجوب.

فالأمر في النهاية لا يتعلق بمعانٍ أو ألفاظ «عُقْم»[1]، وإنما معان مَوْسُومة ببُعْدٍ ثقافي عام؛ لأنها تكاد تكون مُشْتَرَكَةً في عُرْفِ الإنْسان العربي، فهي تؤسس للثقافة الجمالية العربية، إن بتعبير الشعراء، أو الكُتاب، أو سائر الناس.

ولعل أنسب مدخل للكشف عن هذا البعد في شعر هذه المدرسة (خصوصا العذرية)، هو المدخل التناصي، الذي يُعَدُّ اعتماده، أيضا، أحد مظاهر الاعتناء بالأشكال غير المُعْتَنَى بها في الممارسة الأدبية[2]، وهنا بالضبط مجال اشتغال التّناص كما أَقَرَّتْهُ الدراسات الغربية الحديثة، ومن قَبْلِها الدراسات العربية القديمة، في مبحث «السرقات الأدبية أو الشعرية» تحديدا.

هو التناص، أو رحلة المعاني المشتركة التي تعبر عن ذوق يكاد يكون واحدا إلا من تَفاوُتات في بعض جزئيات العشق والجمال، على اعتبار أن مبدأ النسبية يظل حاضرا على الدوام؛ لكنه لا يُخَلْخِلُ الذوق العام الذي يصور جمال المرأة العربية في مثال معلوم بمُكَونات ثابتة؛ خِلْقية: (الشَّعر الطويل الأسود، القامة الرشيقة، القَدُّ المُعْتَدل، السَاق الخَدَلَّجُ، البياض الذي لا يَشُوبُهُ كَدَرٌ...)، وخُلُقية: متناقضة أحيانا (البخل على المحبوب من جهة، والإغداق عليه من المشاعر والجسد من جهة أخرى).

---

(١) أطلق حازم القرطاجني هذا اللفظ على المعاني التي لا تتكرر أبدا، أي التي لا يمكن أو يولد منها الشعراء مثيلا، ونوظفه نحن هنا بالمعنى نفسه دلالة على أن المعاني متداولة، وكذلك الصيغ.

(٢) مارك أنجينو. ص١٠٨.

إن هذا الفصل تكملة لما بدأناه في كتبنا السابقة[١]، وطريق مُوصلَةٌ لقراءة شاملة تستحضر بنية القصيدة العربية الغزلية العذرية تحديدا. إنه حَلَقَةٌ واصلِة بين محاولتنا قراءة وتحليل نصوص كل أو أغلب شعراء الغزل، خصوصا العذريين. في كتاب «في بلاغة الغزل العذري»، وقصيدة شاعر مشهور في الغزليات العربية (مجنون ليلى)»،

فهو بموضوع واحد، لا يتعداه إلى غيره. إنه الإحاطة بالمعنى الشعري الغزلي العذري في رحلته الزمانية والمكانية، عموديا وأفقيا. رحلة مُثَاقَفَةٍ تستفيد من الشعري قدر استفادتها من النثري، والنص الديني القرآني تحديدا.

وقد بدا لنا من الملائم تقسيمه إلى فصلين، نتحدث في الأول عن التناص من حيث المفهوم والمرجعية التي لا تقف عند الغربيين، وإنما تتعداها إلى العرب القدامى بِمُسَمَّى «السرقات الأدبية». ونُفَرِدُ الفصل الثاني للكشف عن تجليات التعالقات النصية (اللفظي والمعنوي).

---

(١) نشير هنا إلى كتابّينا: «تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير»، و«في بلاغة الغزل العذري»، لا سيما في فصل دراسة وتحليل قصيدة مجنون ليلى.

الفصل الأول:

التناص: المرجعية والدلالة

١. تأصيل المبحث والمفهوم

تشير أغلب الدراسات إلى أن جوليا كرستيفا (Kristeva Julia) هي أول من أخرج مفهوم «التناص» بالصياغة التي يتداول بها الناس هذا المفهوم الآن، مهما كان اختلافهم في تحديد مرجعيات هذه الباحثة لصياغته.

وقبل تحديد هذه المرجعيات، والوقوف عند دلالات هذا المفهوم -وإن بشكل مركز- لا بد من الإشارة إلى أن ظهور مفهوم جديد لمبحث من مباحث الظاهرة الأدبية لا يعني بالضرورة أن المبحث أيضا جديد، وهذه القاعدة تنطبق بالضرورة على علاقة مفهوم «التناص» بالمبحث النقدي الذي يدل عليه. فحداثة مفهوم «التناص» تُقابَل بعَراقة مفهوم «الإبداع» كما يفهمه الجميع، كما تُقابَلُ بعراقَة موضوع السرقات الأدبية في الشعر العربي القديم. إنه بحث في المُشْتَرَك الثقافي الإنساني العام، أو على الأقل في بيئة معينة.

ولا ينبغي أن يُفْهَمَ من هذه الإشارات أننا نحوم حول إثبات أسبقية العرب إلى البحث في هذا المبحث قديما بمُسَمَّيات أخرى، فهذه حقيقة لا تُنْكر، وهي أيضا أقدم من نظر العرب فيها، وبذلك نقطع الطريق على النُّزُوعِيِّين الذين يَميلون ميلا كليا إلى مذهب دون آخر، فتراهم يلتزمون سَمْتَهُ دون كَلالة، حتى وإن أدركوا أنه لا يقود إلى إصابة الهدف الذي من أجله يَدينون بنَجاعة هذا السَّمْت.

إن مفهوم التناص ومبحثه نال من اهتمام الباحثين نصيبا وافرا، فَوَجَّهوا بحوثهم إلى قضاياه، مُفَصِّلين القول فيها، فكان أول حديثهم عن الاسم (التناص) وزمن ظهوره ومرجعياته وأشكاله وتجلياته...

وإذا كانت النسبة لا تثير خلافا بين هؤلاء الذين أكدوا فضل كريستيفا في إخراج المفهوم إلى الوجود، فإن الاختلاف ظهر بَدْءا من تحديد سَنة الظهور، فمارك أنجينو (Marc Angenot) في مقاله «مفهوم التناص في الخطاب النقدي»،

أكد أن الاتفاق على مصطلح «التناص» ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لها كُتِبَتْ بين ١٩٦٦م و١٩٦٧م، وصدرت في مَجلتيْ «تيل كيل» و«كريتيك»، وأُعيد نشرها في كتابَيْها «سيميوتيك» و«نص الرواية»، وفي مقدمة كتاب «ديستوفسكي» لباختين»[١].

وغير بعيد من هذا التحديد، حصر عبد الله أبو هيف ظهور هذا المصطلح بين سَنَتيْ ١٩٦٨م و١٩٦٩م انطلاقا من محاولات جماعة «تيل كيل»[٢]. وهو ما ذهب إليه مشتاق عباس في مقاله «شعرية التناص: قراءة في شعرية كريستيفا السلبية»، قائلا: «طرحت كريستيفا في منتصف الستينات مفهوما (نقديا/ فلسفيا) على طاولة النقد الفرنسي بعد أن أَلْبَسَتْهُ حُلَّة اصطلاحية عُرِفَتْ منذ ذلك الحين بـ«التناص»[٣].

واضح من خلال هذه الآراء أن النصف الثاني من الستينات هو زمن ظهور مفهوم «التناص» سواء أكان ذلك سنة ١٩٦٦م أم ١٩٦٩م أو ما بينهما، وهو الزمن الذي تَمَتَّعَ فيه هذا المفهوم بحق التداول بالمعنى الذي حددته له كريستيفا؛ قال أحمد المديني في تقديم مقتضب لمقال مارك أنجينو: «وقد شُرِعِ في هذا الاستعمال (أي تداول مصطلح التناص) بصورة منتظمة وجدية عند جماعة «تيل كيل» الأدبية النقدية التي استثمرته استثمارا بعيدا لِنَعْيِ الجنس الأدبي وطَرْحِ صيغة المُتَعَدِّدِ، والذي يتوالد -في الآن عينه- من نصوص عديدة سابقة عليه»[٤]، مُؤكدا أن كريستيفا هي صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص[٥].

---

(١) في أصول الخطاب النقدي الجديد (تأليف جماعي) ترجمة وتقديم: أحمد المديني. ص١٠١.

(٢) عالم الفكر. مج ٣٠. ع٢. أ كتوبر/ دجنبر (٢٠٠١). ص٢١٦.

(٣) علامات في النقد. مج١٠. ج٣٧. شتبر (٢٠٠٠). ص٤٣١.

(٤) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص٩٨.

(٥) نفسه. ص٩٨.

فماذا إذن عن مرجعيات هذا المفهوم ودلالاته ووظيفته النقدية؟

غيرُ خافٍ على المهتم بالظاهرة الأدبية أن تداول مفاهيمَ وقضايا وأساليبَ إبداعية مُبْتَكَرَة لاحقٌ عن مرحلة تَخَلُّقِها في رَحِمِ حقول معرفية تختلف عن الظاهرة الأدبية في طبيعتها، وهو واقع عام لا يُسْتَثْنَى منه المفهوم والمنهج والاتجاه والمدرسة الأدبية.... من هذا المنطلق وجب توضيح مرجعيات «التناص» باعتباره مفهوما وممارسة.

يرى مارك أنجينو أن «التناص» يندرج ضمن «إشكالية الإنْتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص» ولا تُعْرَفُ -حسب كريستيفا- دائما، إلا بإدماج كلمة أخرى هي Ideologeme (إدِّيولوجم)، وهي عَيِّنَة تركيبية تُجْمَعُ لتنظيم نَصِّيٍّ مُعطىً بالتعبير المُتَضَمَّن فيه أو الذي يُحيل إليه. وبذلك يكون التناص هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[(١)].

ومع أن أنجينو يعلن صراحة أن «التناص» -كمفهوم- هو ثمرة لاجتهاد خاص من كريستيفا، إذ يقول: «لنبدأ هنا بحل غموض الأصل. إن التناص لم يَأتِ من مكائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، وعلينا أن نعتمد مصطلح كريستيفا»[(٢)]، فإن تَدَرُّجَهُ في دراسته للتناص يُبرز تَحَوُّلا في وجهة نظره، حيث أَرْجَعَ أصول الممارسة النقدية المُؤَطَّرَة تحت مفهوم «التناص» إلى باختين من خلال ربطه بمفاهيم أخرى، كان لباختين نفسه فضل التأشير عليها؛ قال: «والحقيقة أن كريستيفا، وخلافا لما يُؤْخَذُ عليها بشأن الإشارة إلى مصدر استعارة المصطلح، قد أَبْدَتْ وفاء عظيما لباختين (١٩٢٨م)، وقد فعلت مرتين على الأقل في بداية كل واحد من كتاباتها الرئيسية عن الإنتاج التَّناصي، في «سميوتيك» في مقالتها «النص المغلق» «le texte clos»[(٣)]، مؤكدا أن مصطلح التناص كما صاغته

(١) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٢.

(٢) نفسه. ص١٠٢.

(٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٣.

كريستيفا مأخوذ عن مفهوم «التداخل» عند باختين، لا سيما التداخل السُّوسيُو-لَفْظي[1].

ويبدو أن فكرة الاستفادة من مجهودات باختين قد وجدت قَبولا عند كثير من الباحثين، فَسَلَّموا بها، فمشتاق عباس اعتبر أن «التناص» هو الوليد الشرعي لـ «حِوارية باختين»، التي اتكأ عليها في خطابه النقدي الذي اهتم فيه بالرواية على نحو خاص[2].

وهكذا، فلا سبيل إلى الفصل بين وعي باختين بالتناص المُجَسَّد في أعماله، وبين صياغة كريستيفا، فارتباطه بمفهوم «إديولوجم»، الذي هو صناعة لباختين، وليس اشتقاقا من صُنْعِ كريستيفا[3]، من أكثر المُسَوِّغات التي تجعل إرجاع «التناص» -كممارسة- إلى مجهودات باختين مشروعا ومنسجما حتى مع دلالات المفهوم الذي يعني الاستفادة من مجهود الآخرين.

وعلى العموم، فإن تداول مفهوم «التناص» واستثماره من قبل الباحثين في كل الاتجاهات، لا يعني أن هؤلاء تعاملوا معه بفهم واحد، وأسقطوا معناه بطريقة آلية ونمطية كما وضعته كريستيفا، وإنما تم توظيفه بطرق مختلفة، فهنالك من تَبَنَّاه بحَذَافِيره كما هو عند صاحبته، وهناك من أخضعه لمجموعة من المُراجَعات، وهنالك من أبدى الكثير من التَّحَفُّظات بشأنه. وبالاستناد إلى مقال «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» لمارك أنجينو يمكن رصد تعامل الباحثين مع هذا المفهوم في اتجاهين كبيرين:

مَثَّلَ الاتجاه الأول جان ريكاردو (Jean Ricardou) من جماعة «تال كال»، الذي تبنى مفهوم «التناص» كما وضعته كريستيفا؛ قال أنجينو: «وحده جان ريكاردو من بين جماعة «تال كال» سيصل به الأمر إلى استعمال وتَبَنِّي فكرة التناص، إذ استخدم -في مَقول مُحَدَّدٍ- أطروحاته الأساسية عن ممارسة الرواية

---

(١) نفسه. ص١٠٣.

(٢) علامات في النقد. ص٤٣١.

(٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٢.

الجديدة. وانطلاقا من كريستيفا ١٩٦٦م-١٩٦٧م سنشهد هجرة كلمة التناص، ستهاجر إلى كل مكان تقريبا دون أن يستوعب الباحث بالضرورة التحليل السيميائي والاشتقاق المادي اللَّذَيْن حَرَّكَتْهُما كريستيفا في «سميوتيك» ووضَعت حُدودَهما»[١].

بينما مَثَّلَ الاتجاه الثاني، الباحثون الذين لم يستوعبوا، أو لم يقتنعوا بمدلول التناص كما وضعته كريستيفا، فذهبوا مذهب التفاوت في تخريجاتهم لمعنى «التناص»؛ قال فليب سُولِرس (Philip Sollers): «كل نص يقع في مُفْتَرَقِ طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتَكْيِيفا ونقلا وتعميقا»[٢]. ونادى سْتاروبَنسكي (Starobinski) بضرورة الرجوع إلى قوانين سوسير (Saussure) التي تشير إلى أن كل نص هو إنتاج مُنْتِج. بينما يذكر جان جوزيف غو (Jean Joseph Goux) أن الإنتاج التَّناصِّي يثير من جديد مصطلحا آخر ساذجا، هو مصطلح المرجع Référent؛ إذ الكتابة (الكلام) لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية[٣].

كما أن رولان بارث (R. Barthes) تَحَفَّظَ على استعمال هذا المفهوم صراحة إلا في كتابه «لذة النص»؛ قال أنجينو متحدثا عن هذا التحفظ: «نلاحظ أن بارث تَحَفَّظَ دوما من استعمال المعجمية الكِريسْتيفِيَة، ومن هنا نلاحظ غياب كلمة تناص من كتابه رغم الحُبور الاشتقاقي الذي يتخلل هذا الكتاب، والذي يُعَدُّ في قسم منه تأملا حول الطابع التناصي لِلْمَقْرُوئيات الأدبية، ولن تَرِدَ عند بارث كلمة «تناص» إلا وصولا إلى كتابه س/ ز S/Z «متعة النص»[٤].

وهذا يعني أن التحفظ لا يؤدي إلى القطيعة، وإنما إلى إعادة صياغة الفكرة بمفاهيم أخرى لا تبتعد كثيرا عن مفهوم «التناص»، فبارث اتكأ على هذا المفهوم

---

(١) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٤.

(٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٤.

(٣) نفسه. ص١٠٤.

(٤) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٥-١٠٦.

لإنتاج «نظرية للنص، التي شكلت مُفْرَدَةً ذات نزعة دينامية أغنت خطابه، وكذا الحال بـ «جيرار جنيت (G. Genet) الذي أفاد منه ببناء مفهوم «جامع النص» ومفهومه الأم «التعاليات النصية»، فضلا عن تداخله مع حقول نقدية/ فلسفية لم تكن من مخططات كريستيفا التفكيكية والقِرائية»[١]. بل إن مفهوم «التناص» سيكون مُوَلِّدا لمفهوم آخر عند كريستيفا هو «الشِّعرية»[٢]، لتتخلى عنه -فيما بعد- بسبب انصرافها عن تاريخية الخطاب الاجتماعي، والعلاقة: كتابة/ إيديولوجيا»[٣].

خلاصة القول، إن الاختلاف في تحديد سنة ظهور مصطلح «التناص» والاختلاف حول مِقْدار استفادة كريستيفا من غيرها، لا سيما باختين، لا يمنع من التأكيد على أن هذا المفهوم شُغِّلَ -باستمرار- بفهم مُوَحَّدٍ وإن اختلفت التَّجلِّيات، كما أن هذا الاختلاف لا يَجْحَدُ فضل الباحثة في التنبيه على مبحث معروف بمفهوم مُمَيِّزٍ له، فهي التي أظهرته من خلال بحثها عن نظريةٍ لِسِيمْيائية النص، وأشارت ببعضٍ دلالاته مثل: «فُسَيْفِساء من الاستشهادات» و«امْتصاصٍ لنص آخر»[٤].

٢. مقام التناص ودلالاته

حين نعود إلى أبحاث جوليا كريستيفا، خصوصا في كتابها «علم النص»، فإننا نلتقي بالكثير من التصورات التي تَكْشِفُ فَهْمَها للنص وقضاياه، وهي في الآن نفسه إشارات مفيدة لفهم تخريج أنجينو لتصور كريستيفا للتناص؛ قالت: «هكذا نشهد -في أيامنا هذه- تَحَوُّلَ النص إلى مجال يُلْعَبُ فيه ويُمارَسُ ويُتَمَثَّلُ التَّحْويلُ الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي، فالنص الأدبي خطاب يخترق

(١) علامات في النقد. ص١٣١.

(٢) نفسه. ص١٣٢.

(٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٩.

(٤) عمر أوكان. لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث. ص٢٩.

وجه العِلم والإيديولوجيا والسياسة، ويَتَنَطَّعُ لمواجهتها وفتحها وإعادة صَهْرِها، ومن حيث هو خطاب مُتَعَدِّدٌ ومُتَعَدِّدُ اللسان أحيانا، ومُتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمَفْصَلَتِها)، يقوم النص باستحضار présentifie كتابة Graphique ذلك البِلَّوْر الذي هو مَحْمَلُ الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها؛ أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يُلِحُّ هذا البعد اللامتناهي»(١).

يختزل هذا النص مفاتيح أساسية يمكن فهمها من خلال الاستخلاص الدقيق لتصورات كريستيفا للنص وكل ما يتصل به (لا سيما ظاهرة التناص)، ويمكن العودة بهذا النص إلى ثلاث أفكار، هي:

أ - النص الأدبي مجال لممارسة وتَمَثُّلِ التحويل الابستمولوجي والسياسي والاجتماعي.

ب- هو خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويحاول فتح هذه المجالات وإعادة صهرها، بل إنه يحاول أن يكون نِدّاً لها، لأن له من الإمكانات ما يجعله قادرا على تذويب قضاياها في خطابه، وصَوْغِها صياغة أدبية صِرفا.

ج- هو خطاب متعدد اللسان والأصوات وأنماط الملفوظ، وهي إشارة واضحة إلى قدرة النص على احتواء أكبر عدد من الأجناس الأدبية، حتى تلك المُهْمَلَة أو الخارجة عن اهتمام نظرية الأجناس، دون أن يؤثر هذا التعدد في الحفاظ على خصوصية هذا النص.

ويبدو أن جيرار جُنيت لم يُبْقِ نفسه بعيدا عن هذا النقاش المستمر حول النص وقضاياه، فَأَلَّفَ -من ضمنَ ما أَلَّفَ- كتابه «مدخل إلى النص الجامع» الذي التفت في آخره إلى قضية التناص، مُوَقِّعا على تَحْويل جوهري في مستوى المقام، وفي مستوى الأشكال. فإذا كان الباحثون السابقون قد تحدثوا عن التناص باعتباره جنسا أعلى لا حدود لأشكاله، فإن جنيت أنزله من هذا المقام، وجعله

(١) علم النص. ص١٣-١٤.

شُعْبَةً من شُعَب أخرى تندرج جميعها ضمن تسمية شاملة هي «التَّعالي النصي»، التي هي مِيزةٌ من ميزات النص الأساسية؛ قال: «لا يعنيني النص إلا من حيث «تعاليه النصي»، معرفة كل ما يضعه في علاقة -ظاهرة أو خفية- مع نصوص أخرى، أُسَمي ذلك «التعالي النصي» وأُدْرِجُ ضمنه «التناص» بالمعنى المحدد والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا، بمعنى الحضور الحرفي (بصورة حرفية، وكاملا أم لا) لنص ضمن آخر: الشاهد، بمعنى الاستدعاء الصريح لنص معروض ومُبْعَدٍ في نفس الوقت بواسطة علامات التنصيص (...).

أضع كذلك تحت هذه التسمية التي تفرض نفسها (على منوال «لغة/ لغة محمولة») تسمية «النصية البَعدية»، العلاقة العابرة للنصوص التي تربط شرح نص بالنص الذي يشرحه كل نقاد الأدب -منذ قرون- يُنتجون نصا بَعْديا دون أن يعلموا (....).

أضع في «التعالي النصي» كذلك ضروبا أخرى من العلاقات من أهمها -فيما أعتقد- علاقات المُحاكاة والتحويل التي يمكن للمعارضة والمحاكاة الساخرة أن تُعطيَا عنها فكرة (...)، سَأُسَمِّيها -لأني لم أجد تسمية أفضل-: «النصية المُصاحبة» (...).

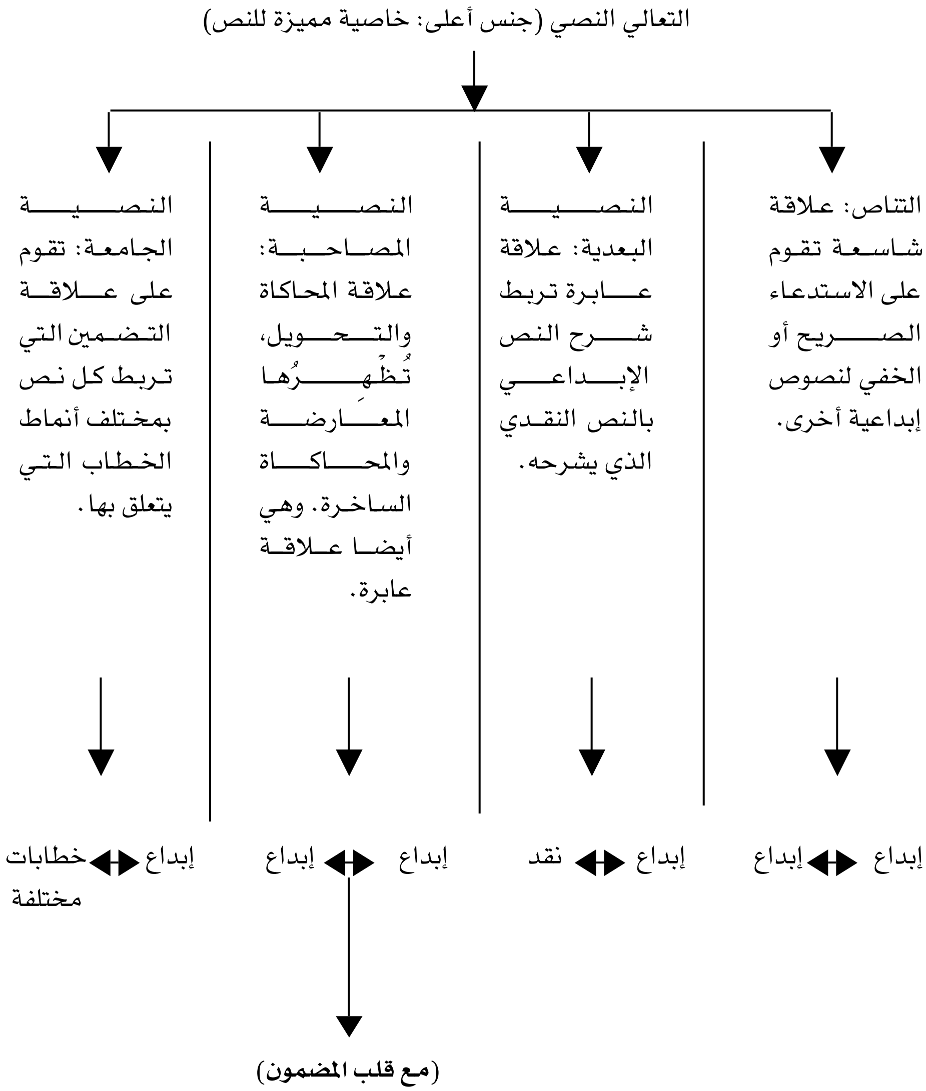
أضع فيه أخيرا (إلا إذا نسيت) علاقة التضمين، تلك التي تربط كل نص إلى مختلف أنماط الخطاب التي يتعلق بها، هنا تأتي الأجناس وتحديداتها التي لَمَحْناها سابقا: المَضْمونية، الصيغة الشكلية (وأخرى؟)، لِنُسَمِّ ذلك -مثلما هو بديهي- «النص الجامع» و«النصية الجامعة» أو ببساطة «النسيج الجامع»[(١)].

إن هذا النص يعطي الانطباع أن جيرار جنيت أضاف ثلاثة أنواع إلى التناص الذي صار عنده ضربا مُوازيا لباقي الضروب، غير أنه -وبعَقْدِ مقارنة بين نصه ونص كريستيفا السابق-، لم يُضِفْ إلا ضَربيْن، وهما «النصية البعدية» و«النصية المصاحبة»، أما «النصية الجامعة» فإن جوليا كريستيفا كانت قد أَثْبَتَتْها من خلال تأكيدها على أن النص خطاب مُتَعَدِّدُ اللسان والأصوات وأنماط

(١) مدخل إلى النص الجامع. ترجمة عبد العزيز شيبل. ص٧٠-٧١.

الملفوظ، ولا فضل لجنيت إلا التأشير على هذه العملية بالاسم.

ويمكن إعادة صياغة نص جنيت في هذه الترسيمة التوضيحية التي تُسَهِّلُ عملية التواصل مع عمل الرجل وتُيَسِّرُ المقارنة بينه وبين تصور كريستيفا:



وقد جاء هذا التوزيع الجديد لِضُروب «التعالي النصي» كما بَلْوَرَها جنيت، لِيُوَسِّع من النقاش حول مبحث التناص ككل، ويُحوِّل الاهتمام من المفهوم إلى الدلالة، لتتناقل الدراسات والأبحاث مجموعة من الدلالات، كلها تَحُومُ حول المعنى الذي خَصَّتْ به كريستيفا «التناص».

فهو عند محمد مفتاح مفهوم مُسْتَعْصٍ على الإدراك بالمعنى الجامع المانع رغم كل المحاولات، وكل ما يمكن تَبَيُّنُهُ هو استخلاص بعض مقوماته الأساسية والثابتة من مختلف التعاريف الموضوعة له، والتي حددها مفتاح كما يلي:

- فُسَيْفِساء من نصوص أخرى أُدْمِجَتْ بتقنيات مختلفة.
- مُمْتَصٌّ لها، يجعلها من عِنْدِياته، وبتَصْيِيرِها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- مُحَوِّلٌ لها بِتَمْطيطها، أو تكثيفها بِقصْدِ مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تَعْضِيدها[1].

لينتهي من هذا الجرد لأهم مقومات التناص إلى نحت تعريف له؛ قال: «ومعنى هذا، أن التناص هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حَدَثَ بِكَيْفِيات مختلفة»[2].

وعرفه عمر أوكان بكونه: «تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص تتصارع، يُبْطِلُ أحدها مفعول الآخر. تَتساكَنُ، تَلْتَحِمُ، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثباتٌ ونَفْيٌ وتركيب»[3].

ونلتقي في مقال مارك أنجينو بمحاولة الباحث لوران جيني لإعادة تعريف التناص في العبارات التالية: «عَمَلُ تَحْويلِ وتَمْثيلِ عدة نصوص يقوم بها نص

---

(١) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. ص١٢١.

(٢) نفسه. ص١٢١.

(٣) لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث. ص٢٩.

مَرْكَزِي يحتفظ بزيادة المعنى»[١]. وهو ما علق عليه أنجينو بقوله: «وهنا نرى أن التناص عند جيني بمثابة خاصية للنص، وأن المطلوب هو عدم تضييع النقطة المركزية، وأن الدلالة شيء ملازم للنص»[٢].

ولكن ماذا عن وظيفة هذا التناص؟ ما هي الرهانات الموصولة عليه من قِبَلِ دارسِي الأدب بشكل عام؟.

يبني مارك أنجينو على التناص ثلاثة رهانات تتلخص في يلي:

- الاهتمام بالأشكال غير المُعْتَنَى بها في الممارسة الأدبية.
- معرفة مدى امتداد الحقل التناصي ذاته.
- توسيع مفهوم النص[٣].

هكذا إذن، تكشف هذه المقدمة المُقْتَضَبَة أن للتناص -مفهوما- مرجعية «غربية» صرفا، حديثة جدا.

إلا أن مرجعيته -كممارسة- قديمة جدا قِدم حاجة الإنسان لغيره، ويمكن التدليل على قِدَمِ هذه الممارسة من خلال ربط الضُّروب التي أوردها جيرار جنيت ببعض المصطلحات النقدية التي تَداوَلَها النقاد منذ أفلاطون إلى الآن، وهي المُحاكاة التي تعني إعادة صياغة المَرئي بواسطة أدوات قد تنجح في تقديم

---

(١) في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٧.

(٢) نفسه. ص١٠٨.

(٣) نفسه. ص١٠٨. ويعد سعيد يقطين من الباحثين الكبار الذين حولوا الحديث عن التناص من المستوى النظري إلى التطبيقي بكثير من الاجتهاد والدقة ضمن هذه الأطر من خلال مشروعه الكبير الذي بدأ بكتاب تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي والرواية والتراث الروائي... وقد امتد اشتغاله على الخطاب الروائي إلى كل القضايا المتعلقة بالتناص مستحضرا حتى النصوص غير المُعْتَنَى بها والتي سماها بـ «اللانص» في كتابه الكلام والخبر. وهو بذلك وسع مفهوم النص....
وكذلك فعل محمد مفتاح في كتابيْه «دينامية النص» و«تحليل الخطاب الشعري» لكن في حدود المعنى العلمي للنص/ النص الرسمي.

صياغة ملائمة أو مُحَسِّنَةٍ للمُحاكَى، وقد تَقْصُرُ عن ذلك، فَتُقَدِّمُه في صورة قبيحة. وربما كان هذا أحد البواعث التي جعلت جنيت يُدْرِجُ المحاكاة والمعارضة ضمن العلاقات المُمَيِّزة «للنصية المصاحبة» التي هي ضرب من ضُروب «التعالي النصي».

كما أن هذه المقدمة تبين -بوضوح- أن الحديث في «التناص» جاء من خلال البحث في الخطاب الروائي أكثر من النظر في الخطاب الشعري، وإن تَضَمَّنَ هذا الحديث مجموعة من الإشارات والقرائن التي تجعل تعميمه ممكنا.

إن الموضوع الذي من أجله عَرَّجْنا على التناص ليس رواية، وإنما شعرا. ومع أن إحدى النتائج الرئيسية التي يقود إليها الحديث في التناص، هي إلْغاء فكرة الجنس الأدبي(١)، أو التخفيف من أهمية التصنيف الأَجْناسي على الأقل، فإن مناقشة هذا المفهوم من داخل الشعر تبدو ممكنة جدا، وهذا يعني أننا سنحاور اجتهادات النقاد العرب القدماء، المتصلة بمبحث التناص، والتي أَطَّرُوها بمفهوم آخر هو «السرقات الأدبية أو الشعرية»، وهو مفهوم يُرَسِّخُ في الأذهان الجانب القَدْحي المذموم، ويُخفي الجانب النَّفْعي المحمود الذي لا يُدْرَكُ إلا بإدراك ما تحت هذا المبحث من شُعَبٍ ومفاهيمَ صُغْرى تَرُوغ عن الدلالة المباشرة لكلمة «السرقة».

فمبحث «السرقات الشعرية» أوسع من ضيق المفهوم، فهو يتأسس على مناقشة شاملة لكل ما يتعلق بشاعرية الشاعر وشِعرية الشعر، وعلى هذا الأساس يتم التمييز في عدة مستويات داخل هذا المبحث.

إن الخطاب، أيُّ خطابٍ، لا يُنْتَجُ خارج المعارف المحيطة به، وإنما يُنْسَج في ضوء ما تراكم لِمُنْتِجِهِ من مَعارف، سواء تعلق الأمر بالمعاني أو طَرائق الصياغة،

---

(١) يرى أنجينو «**أن فكرة التناص بوصفها منتجة للنص ستستخدم عند جماعة «تال كال- لتلكيليون» لإعلان الخبر السعيد بَنْعِي الموضوع». «إن الموضوع سبب الكتابة يختفي، يهتف جان لوي بودري». إن «مفهوم الموضوع، ذاته، ينفجر، تقول كريستيفا، ليصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة»**. في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص١٠٣.

وقد ناقش القدماء ذلك من خلال وقوفهم على تكوين الشاعر وثقافته، مُرَكِّزين على رواية الشعر التي جعلوها مقياسا أساسيا من مقاييس المُفاضَلَة بين الشعراء(١).

ولا يمكن لوعي هؤلاء النقاد بضرورة الاستفادة مما يحيط بالشاعر أو ما كان قبله، إلا أن يدفع في اتجاه استخلاص رؤية إيجابية، قاعدتها الأساس هي أن الإمعان في إنتاج الآخر لازمَةٌ من لوازم الإبداع، والقُصور عن عدم القدرة على صياغة ما تمت الاستفادة منه، أو عدم حصول هذه الاستفادة أصلا هو العيب الأكبر، ولذلك فالقدماء اتفقوا على أن تَقويمَ أَخْذِ الشعراء من الموروث إنما يتم بحسب إجادَتِهم في إعادة صياغته المعاني، لا سيما المشتركة؛ قال ابن طباطبا العلوي: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبِقَ إليها فأبرزها في أحسن من الكِسْوة التي عليها لم يُعَبْ، بل وجب له فضل لَفْظِهِ وإحسانه فيه»(٢).

وقد تحدث القدماء عن كثير من المراتب المُنْدَرِجة ضمن مبحث «السَّرَق» الذي لا يملك الناقد حق الحديث فيه إلا إذا كانت له القدرة الكافية على معرفة هذه المراتب، وهو ما عبر عنه القاضي الجرجاني حين قال: «هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المُبَرِّزُ، وليس كل من تَعَرَّضَ له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله. ولَسْتَ تُعَدُّ من جَهابِذَة الكلام ونُقَّاد الشعر، حتى تُمَيِّزَ بين أصنافه وأقسامه، وتحيطَ علما برُتَبِهِ ومنازله، فتفصل بين السَّرَق والغَصْب، وبين الإغارة والاختلاس، وتَعْرِفَ الإلمام من الملاحظة، وتُفَرِّقَ بين المشترك الذي لا يجوز ادِّعاء السرقة فيه، والمُبْتَذَلِ الذي ليس أحد أَوْلى به، وبين المُخْتَصِّ الذي حازه المبتدئ فَمَلَكَهُ، وأحياه السابق فاقْتَطَعَه، فصار المُعْتدي مُخْتَلِسا سارقا،

(١) جاء في العمدة لابن رشيق: «**وقالوا: الشعراء أربعة: شاعر خِنْذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره، روايةَ الجيد من شعر غيره. وسُئِلَ رُؤْبَة عن الفُحولة، قال: هم الرُّواة. وشاعر مُفْلِقٌ، وهو الذي لا رواية له إلا أنه مُجَوِّدٍ كالخِنْذِيذ في شعره. وشاعر فقط، وهو فوق الرديئ بدرجة. وشُعْرورٌ، وهو لا شيء**» ج١/ ص١١٤-١١٥.

(٢) عيار الشعر. ص٧٩.

والمُشارِكُ له مُحْتَذِيا تابعا. وتَعْرِفَ اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أُخِذَ وَنُقِلَ، والكلمة التي يَصِحُّ أن يقال فيها: هي لِفُلان دون فلان»[١].

ولأن السَّرَقَ (بمختلف تجلياته) داء قديم[٢]، وباب مُتَّسِعٌ جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه[٣]، فإن معالجة القدماء لهذا «الداء» تمت برؤية مُوَحَّدَة، ودخلوا من مدخل واحد لا يختلفون في ذلك إلا بمقدار اختلاف مرجعيتهم الفكرية التي يصدرون عنها، والتي بدت واضحة جدا من خلال مناقشتهم لقضية اللفظ والمعنى، التي تتصل بها قضية السرقات اتصالا مباشرا دون وسائط؛ لأن معالجة هذا المبحث امتدت إلى النظر في الألفاظ والمعاني، بل إن الأمر تجاوز إلى النظر في المسائل العقلية والتَّخْيِيلية وما إلى ذلك من القضايا المتفرعة عن مبحث السرقات الشعرية[٤].

وعلى غرار ما انتهينا إليه من مناقشة مبحث «التناص» عند الغربيين؛ حيث قَفَّيْنَا بترسيمة كاشفة لاجتهاد جيرار جينيت، نضع ترسيمة مُكافِئَة لها تُلَخِّص اجتهاد حازم القرطاجني الذي استوعب كل النقاشات السابقة عليه بخصوص

---

(١) الوساطة. ص١٨٣. وقد فصل ابن رشيق كثيرا في أنواع السرقات وتعريف مفاهيمها: الاصطراف والإغارة والغصب والمرافدة والاهتدام والنظر والملاحظة والإلمام والاختلاس والموازنة والعكس والمواردة والالتقاط والتلفيق... مما عُدَّ أشكالا من الأخذ ضمن مبحث السرقات. انظر العمدة ج٢/ ٢٨٠ وما بعدها.

(٢) انظر الوساطة. ص٢١٤.

(٣) العمدة ج٢/ ٢٨٠. ومثل هذا القول تماما نصادفه عند جنيت في معرض حديثه عن تداخل الأجناس. قال: «**إن خليط الأجناس أو احتقار الأجناس هو بدوره جنس بين الأجناس الأخرى. وأن هذه الخطوط العامة الشديدة الخشونة، لا يستطيع أحد أن ينجو منها. ولا أحد يرضى بها: إنها إذن ورطة كوضع الإصبع بين التُّرُوس المُسَنَّنَة**». مدخل إلى النص الجامع. ص٧٢.

(٤) انظر «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني. فصل «الأخذ والسرقة». ومدخل إلى النص الجامع. ص٧٢.

مبحث «السرقات»، فصاغ اجتهاده بقوله: «فمراتب الشعراء فيما يُلِمُّونَ به من المعاني، إذن، أربعة: اختراعٌ واستحقاقٌ وشَرِكة وسَرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاقُ تَالٍ له، والشَّرِكَةُ منها ما يساوي الآخَرُ فيه الأَوَّلَ، فهذا لا عيب فيه، ومنها ما يَنْحَطُّ فيه الآخَرُ عن الأول فهذا مُعيب، والسرقة كلها مُعيبة وإن كان بعضها أشَدّ قبحا من بعض»(١).

وبذلك، فمبحث «السرقات الشعرية» جنس أعلى يُكافئ «التعالي النصي» عند جنيت، وتحته شُعَبٌ متعددة يمكن العودة بها إلى الأقسام الأربعة التي أثبتها حازم، وبذلك تكون الترسيمة على الشكل التالي:

السرقات (جنس أعلى: خاصية ملازمة للإبداع)

الاختراع	الاستحقاق	الشَّرِكة	السرقة
هو السبق إلى اختراع معان نادرة تصبح دالةً على شاعر بعينه، ويصعب على الشعراء إعادة صياغتها. وقد سماها: المعاني العُقْمُ	هو زيادة المُتأخِّر وتحسينه للمعاني المعروفة عند الجميع لا سيما على مستوى الصياغة اللفظية	تساوي الشاعرين في التعبير عن المعنى المُتداوَل بحيث لا يَفْضُلُ أحدهما الآخر في الصياغة. وإن قَصُرَ أحدهما عن الآخر سُمِّيَ ذلك: انحطاطا	وتكون في المعاني التي قَلَّتْ في أَنْفُسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها. وشرط الزيادة في هذه المعاني وتحسينها يُبْعِدُ عن الشاعر تهمة السرقة. وهي أنواع، أَقْبَحُها نقل المعنى النادر من دون زيادة
لا عيب فيهما بل مطلوبان ومُسْتَحْسَنان		معيبان إلا بتحقق شرط الزيادة في الحسن	

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص١٩٦.

إن الابتسار الواضح في مناقشة مَبحثيّ «التناص والسرقات الأدبية» كما هو عند قدماء النقاد العرب، وكما هو عند الغربيين ومَن أخذ عنهم، والتركيز على تقديم خلاصات تختزل نتائج البحوث، فرضته طبيعة بحثنا التي لا تستوعب النقاش أكثر في كل قضايا المَبحثيّن إلا بمقدار ما يخدم اختياراتنا المنهجية المُوجَّهة أساسا إلى تحليل الخطاب الشعري العربي ضمن مدرسة محددة، هي مدرسة الغزل العذري. وضمن تصور يُعْلي من شأن النص أولا، دون إقصاء السياق نهائيا.

هذا، وقد حاولنا التوفيق بين رؤية الغربيين والنقاد العرب القدامى، لا لأننا نخشى -إن لم نُوَفِّق- أن نُتَّهَم بِجَريرة التعصب للقديم، ولكن لأننا رأينا أن الإحاطة بالظاهرة دون تخصيص، سيكون مفيدا من الناحية النظرية، ومُسْعِفا جدا في تحليل الخطاب.

إن المدونة الشعرية التي اخترناها موضوعا لهذا الكتاب هي قسم من الشعر العربي القديم الذي أُنْشِئَتْ على هامشه كل المباحث البلاغية والنقدية، التي يُعد مبحث «السَّرقات» مبحثا ثابتا فيها. بل إن طبيعة هذه المُدَوَّنة أهَّلَتْهَا لأن تكون من أكثر الأشعار استجابة لتشغيل آليات التَّناص ومعرفة حدود وتجليات التداخل اللفظي والمعنوي بين الأشعار، خصوصا على مستوى المدرسة الغزلية العذرية[1].

ولأن شعر هذه المُدوَّنَةِ مُحَدَّدٌ زمنيا بالعصر الجاهلي والأموي، فإن بحثنا في تجليات انفتاح النص سيتجه رأسا نحو ربط الغزل الأموي بالجاهلي، ورصد حركة النصوص المُتَزامنة نحو بعضها البعض بشكل أُفقي. ولأن لا حدود بين أزمنة الشعر، فإننا سنشير أيضا إلى امتداد معاني الغزل العذري في النص اللاحق عليه زمنيا، وبذلك نكون قد رصدنا حركة الشعر العذري عموديا إن بالتأصيل أو الارتحال، وأفقيا من خلال استجابة الأشعار لبعضها البعض، وهو ما يفرض علينا تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

ننظر في الأول إلى المعاني والألفاظ التي استقاها شعراء الغزل العذري

(١) يُنظر كتابنا: في بلاغة الغزل العذري.

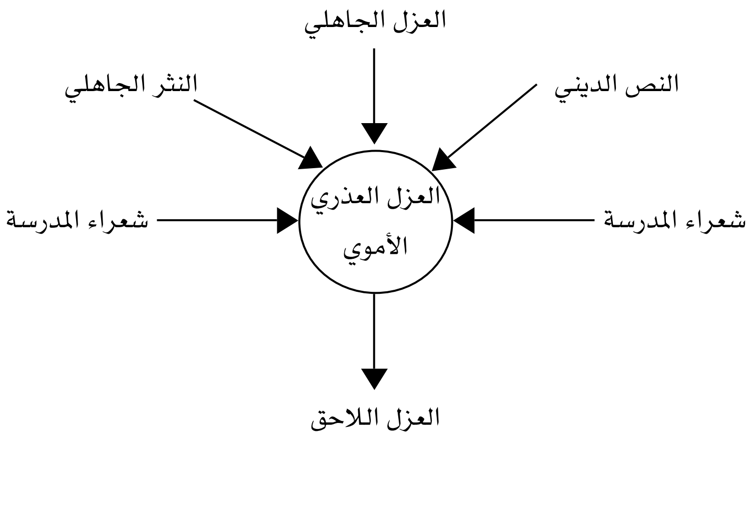
الأموي من الموروث الأدبي الجاهلي بالخصوص، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بالنثر، وسَنُسَمِّيه «معاني التأصيل»؛ أي التي دأب الشعراء على إعادة صياغتها بطرائق تقترب وتبتعد من بعضها البعض بحسب قدرة الشعراء، وهي في الغالب معاني مشتركة.

وننظر في المبحث الثاني إلى استفادة الشعراء من بعضهم البعض داخل الفترة الزمنية الواحدة (أموية/ أموية، أو جاهلية/ جاهلية)؛ أي النظر إلى الاستفادة في الاتجاه الأفقي.

بينما نخصص المبحث الأخير للاطلاع على تأثير شعر مدرسة العذريين في شعراء لاحقين عن روادها.

وتجب الإشارة إلى أن البحث في هذه «المباحث» لا يتقيد بشرط وحدة الغرض (الغزل)، وإن كان هو القاعدة، وإنما يتعداه إلى أغراض أخرى إنْ وُجِدَ بها ما يستحق التنبيه عليه.

ونختم هذه المقدمة بوضع ترسيمة لاتجاهات حركة نص الغزل العذري، جاعلين الغزل الأموي هو المركز الذي يتجه إلى غيره إما مُرْتَوِيا أو سَقَّاءً.



الفصل الثاني:

تجليات التناص في النص الغزلي العذري

لا يُنْكِر الشعراء استفادتهم من إبداع الذين سبقوهم، وقد عبَّروا عن هذه الاستفادة جِهارا في أشعارهم؛ قال عنترة بن شداد العبسي في مطلع معلقته[(١)]:

هلْ غـــادرَ الشُّـــعراءُ مِنْ مُــتــرَدَّمِ
أمْ هَلْ عَــــرفْتَ الدارَ بعْــــدَ تَوَهُّمِ

فهو يُقِرُّ بأن السابقين تناولوا كل المعاني في كلامهم (شعرا ونثرا)، متسائلا عن قدرة اللاحقين على الإتيان بمعنىً غيرِ مسبوق.

ومثل هذا التصريح نلتقي به في أشعار كعب بن زهير؛ قال[(٢)]:

وَمَــــا أَرانا نَقــولُ إلاَّ رَجِــــيـــعًا
وَمُــــعــادًا مِــنْ قَـــوْلِنا مَكْرورًا

وبالرغم من أن بعض النقاد تَبَنَّوا موقفا سلبيا من الذين اعتبروهم مُحْدَثين، وحكموا عليهم بأنهم لا يأتون في شعرهم إلا بكل قبيحة[(٣)]، فإن الكثير من النقاد ثَمَّنُوا معرفة الشعراء المُسْبَقَةَ بإبداع غيرهم، وقد بدا ذلك واضحا وهم يَصوغون مقاييس المفاضلة بين الشعراء، وواضحا أيضا من خلال ما تناقلته كتب تاريخ الأدب العربي القديم ونقده من حكايات تُبْرِزُ حرص النقاد على ضرورة

---

(١) الديوان. ص١٣.

(٢) الديوان. ص١٥٤.

(٣) سُئِلَ أبو عمرو بن العلاء عن المُولَّدين فقال: «**ما كان من حَسَنٍ فقد سُبِقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم**». العمدة. ج١/٩٠-٩١.

حفظ الشعراء لأكبر قدر من الشعر، وقصة أبي نُواس مع خَلَفٍ الأحمر تُظْهِر هذا الحرص[1].

وكثيرا ما تباهى الشعراء بأنهم رواةٌ لشعراء آخرين، حتى أنهم شكَّلوا مدارس شعرية لها خصائصها المميزة، عمودها الأساس هو الرواية. وأبرز هذه المدارس، المدرسة الأَوْسِيَة التي أَرْسى دعائمها أَوْسُ بنُ حَجَر وانتهت إلى كُثَيِّر عَزة[2].

كما أن تَقْيِيدَ المعاني للسابقين ليس بالإطلاق الذي يقطع عن اللاحقين تجريب طرق جديدة للإبداع إن في المعاني أو الصياغة، ففي إبداع هؤلاء ما لم يَقْتَدر عليه أسلافهم. وإلى هذه الحقيقة يُومِي الجاحظ في قوله: «نظرنا في الشعر القديم والمُحْدَث، فوجدنا المعاني تُقَلَّبُ، وبَعضٌ يأخذ من بعض، وقَلَّ معنىً من معاني الشعر القديم تَفرَّد بإبداعه شاعر إلا ورأيتَ من الشعراء من زاحمه فيه واشْتَقَّ منه شيئا، غير عنترة (...) وأبي نواس...»[3].

وهذا الواقع ينطبق على كل الشعر دون استثناء، وضمنه الغزل العذري الذي رحلت معانيه في كل اتجاه حتى أصبحت مُكَررة إلى درجة الاستنساخ في كثير من الأحيان، وببعض الزيادة والإبداع في قليلها تُجَمِّلُ المعنى نفسه أو تُزْري به إذا قَصَرَتْ أداة الشاعر عن الإبداع. وحين نتحدث عن الاستفادة من الإنتاج السابق،

(١) جاء في الأغاني أن أبا نواس: «**استأذن خَلَفاً الأحمر في نظم الشعر، فقال: لا آذَن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوعٍ للعرب، ومائة أُرْجُوزة، قصيدة ومقطوع. فغاب عنه مدة وحضر إليه. فقال له: قد حفظتها فقال له: لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإني أتقنت حفظها. فقال: لا آذن لك أو تنساها، فذهب إلى بعض الدِّيَرَةِ وخَلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها ثم حضر إليه، فقال: قد نسيتها كأن لم أحفظها قط. فقال: الآن، فانْظُمِ الشِّعرَ**». ج٢٥/٤٠-٤١.

(٢) قال أبو مُحَلِّم: «**آخر من اجتمع له الشعر والرواية: كُثَيِّر، وكان راويَةَ جميل، وجميل راوية هُدْبَة، وهدبة راوية الحُطَيْئَة، والحطيئة راوية زُهَيْر**». الأغاني. ج٨/٩٨.

(٣) الأغاني. ج٢٥/٣٢.

فإننا نقصد الشعر والنثر، ونضيف المعاني الدينية الإسلامية أو السابقة عليها، وهو مظهر فاقعُ اللون في الغزل العذري.

١. تأصيل المعاني

نقصد بتأصيل المعاني البحث في تجليات توظيف شعراء الغزل العذري الأموي المشهورين لمعاني شعراء الجاهلية، خصوصا الذين اشتهروا بأنهم من عُشاق العرب مثل عنترة والمُرَقِّشَيْن (الأكبر والأصغر) وعبدِ الله بن العَجْلان وعَمْرو بن كعب، إضافة إلى آخرين كانوا على نقيضِ طَرَفٍ مع العذريين، أو كانت غزلياتهم تأتي في سياق الحديث عن أغراض أخرى كالنابغة والأعشى وامرئ القيس. مع الإشارة إلى استفادة هؤلاء أيضا من التراث النثري، في وصف النساء، وإن على قِلَّتِه، دون إغفال تأثير المعاني الدينية، إسلامية (هي الأوضح) أو غير إسلامية.

١.١. نَفَسُ الشِّعر والنثر الجاهليين

اهتم شعراء العُذْرِيَّةِ بوصف حالتهم النفسية كثيرا، مُجْمِعِين على تصوير فَداحَة ما أصابهم جراء هذا الحب القاتل، ولا يختلف تصويرهم لِما عانَوْه من أحزان وتوالي لحظات الألم باختلاف الأزمنة التي نَظَموا فيها، وباختلاف أزمنة تَعَلُّقِهم بمحبوباتهم، وهي أزمنة متقدمة جدا، مِن الشعراء مَن جعلها مُقَدَّرَة حتى قبل أن يُخْلَقَ، وقبل أن تُخْلَقَ محبوبته، وفي هذا المعنى قال مجنون ليلى[(١)]:

تَعَلَّقَ روحِي رُوحَها قَبْلَ خُلِقْنا
وَمِنْ بَعْدِ أنْ كُنَّا نِطافًا وَفي الْمَهْدِ
فَعاشَ كَما عِشْنا فَأَصْبَحَ نَامِياً
وَليْسَ -وَإِنْ مِتْنا- بِمُنْقَصِفِ الْعَهْدِ
ولَكِنَّهُ باقٍ عَلى كُلِّ حالَةٍ
وسَائِرُنا في ظُلْمَةِ الْقَبْرِ واللَّحْدِ

(١) الديوان. ص٩١.

وبأخف من هذه المبالغة في تصوير العلاقة وتحديد زمن نَشْأتِها ورسم آفاقها التي لا حدود لها، يقابلنا قيس بقول آخر(١):

تَعَلَّقْتُ ليْلى وَهْيَ غِرٌّ صَغِيرَةٌ

ولَمْ يَبْدُ لِلأَتْرابِ مِنْ ثَدْيِها حَجْمُ

إن هذا الحب الأَزَلِيَّ الأَبَدِيَّ الذي عبر عنه المجنون ليس وليدَ زمن الأُمويين، وإنما وُلِدَ قبل ذلك بكثير، فعنترة بن شداد العَبْسي كان قد حدد زمن حصول حبه عَبْلَةَ بالزمن نفسه الذي ذكره المجنون (قَبْل أن يُخْلَق)؛ قال عنترة(٢):

خُلِقْنا لِهذا الحُبِّ مِنْ قَبْلِ يَوْمِنا

فمَا يَدْخُلُ التَّفْنِيدُ فيهِ مَسامِعي

وقال في موضع آخر من الديوان(٣):

أَيا ابْنَةَ مالِكٍ كَيْفَ التَّسَلِّي

وَعَهْدُ هَواكِ مِنْ عَهْدِ الْفِطامِ

وهكذا يبدو أن الشاعرين متفقان على زمن واحد (قبل الولادة والخلق، وأثناء الفِطام/ وبعده)، وإن كان قيس أكثر توسيعا في وصف هذا الزمن، فهو يتدرج عنده عبر كل الأزمنة (الأزَل، النُّطْفَة، المَهْد، قبل البلوغ «لمْ يَبْدُ الثَّدْيُ»، باقي مراحل العمر، الموت). بينما أَوْجَزَ عنترة في تحديد باقي الأزمنة المابَعْد أَزَلِية والفِطام، بعبارة: «فما يدخل التفنيد فيه مسامعي»، وهي إشارة واضحة جدا من الشاعر إلى أن حبه مستمر لا يأبه لِلَوْمَةِ لائم أو زَجْرِ زاجر. إنها أول حَلْقة من حلقات مُتصلةٍ بين المجنون وعنترة بدرجة أولى. ومثل هذا المعنى ورد في شعر المرقش الأكبر؛ قال(٤):

---

(١) الديوان. ص١٨٦.

(٢) الديوان. ص٢٠٢.

(٣) الديوان. ص٢٤٣.

(٤) الديوان. ص٤٧.

ذاكَ أنِّـي عُلِّـقْتُ مِنـكِ جَـــوَى الحُبِّ

وَلِيـــــداً فَـــــزِدْتُ سِنًّا فَــزادا

ويبـدو أن جميـل بن معـمـر أَمْعَنَ جيـدا في هذا المعنى حتى ردده كمـا هو؛ قال[1]:

عُلِّقْتُ الهــوى مِنها وَليـداً فَلَمْ يَزَلْ

إلى اليَــوْمِ ينْمــو حُــبُّــهــا وَيزيـدُ

ويعد هذا التأكيد على زمن الحب اللانهائي علامة على الوفاء والإخلاص مهما تعددت أشكال المُعارَضة، ومهما عانى العشاق من ظُلْم الأهل وقسوة الزمن، ومهما تغيرت الظروف من حول العاشقَيْن، وهو ما لم يُغفِلِ التعبير عنه هؤلاء في أشعارهم؛ قال عنترة عن الوفاء متحدثا بلسان عبلة[2]:

وَحـــقِّكَ لا حـــاوَلْتُ في الدَّهْرِ سَلوَةً

ولا غَـــيَّـــرَتْنِي عـنْ هواكَ مَـطـامِعِي

فَكُـنْ واثقـــاً مِنِّي بِحُــسْــنِ مَــوَدَّةٍ

وَعِشْ ناعِـمــا في غِـبْطَةٍ غـيْـرَ جَـازِعِ

وبأقل لَفْظ أقَرَّ المجنون وفاءَه لليلى وفَصَّلَ في الأسباب التي قد تقود إلى تَغَيُّرِ الحب؛ قال[3]:

وَلَمْ يُنْسِنِ لَيْلَى افْــتِــقــارٌ ولا غِنىً

ولا تَـوْبَةٌ حــتَّى احْــتَــضَنْتُ السَّــوارِيا

إن الحفاظ على استمرارية الحب أَشَقُّ من حصوله، والصبر على لوم الآخرين فيه أشدُّ من الصبر على هجر الحبيب، ومواجهة أسباب الفُرْقَة والشَّتَاتِ أعسَرُ من نسيان هوى المحبوب. فإذا كان الحب يأتي عَرَضا أو لجَاجَةً

(١) الديوان. ص٦٥.

(٢) الديوان. ص٢٠٢.

(٣) الديوان. ص٢٢٧.

أو هُزُءًا كما عبر عن ذلك الشعراء[1]، فإنه ما إن يتمكن من نفس المحب حتى يدخل إلى دائرة الجد[1]، وشَتَّانَ بين هذا وذاك.

وحديث الشعراء عن الوفاء لا ينحصر في التعبير عن أنفسهم، وإنما يتعداه إلى وفاء محبوباتهم، وهو واضح عند عبلة وليلى الأَخْيَلِيَّة وبُثَيْنة وليلى العامِريَّة[3].

---

(١) قال جميل:

وَأَوَّلُ ما قادَ المَودَّةَ بَيْننا بِوادِي بَغيضٍ يا بُثَيْنَ سِبابُ

ص ٢٨.

وقال:

والحُبُّ أوَّلُ ما يَكونُ لجَاجَةً
تَأْتي بِهِ وَتَسُوقُهُ الأَقْدارُ
حتَّى إذا اقْتَحَمَ الفتى لجُجَ الْهوى
جاءَتْ أُمورٌ لا تُطاقُ كِبارُ

ص ٨٢.

(٢) مشهور وصف ابن حزم للحب «طوق الحمامة في الأُلْفِ والأُلَّافِ» في باب «علامات الحب»: «الحب –أعزك الله– أوله هزل وآخره جد. دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة».

(٣) عبرت ليلى الأَخْيَلِيَة عن وفائها بكثير من الشعر الذي ترثي فيه تَوْبَة بنَ الحِمْيَرِ. ومن شعر ليلى العامرية في حب المجنون قولها:

فَلَوْ أن ما أَلْقى وَما بِي مِنَ الْهَوى
بِأَرْعَنَ رُكْناهُ صَفاً وَحديدُ
تَقَطَّعَ مِنْ وُجْدٍ وذابَ حَديدُهُ
وَأمْسى تَراهُ الْعينُ وَهْوَ عَميدُ
ثَلاثُونَ يَوْماً كُلَّ يَوْمٍ ولَيْلَةٍ
أَمُوتُ وأحْيا إنَّ ذَا لَشَديدُ

ديوان المجنون. تحقيق: جلال الدين الحلبي. ص٦٦.

وتكمن أوجه التعالق بين بَيْتَيْ عنترة وبيت قيس ليلى في تركيز الشاعرين على الإبقاء على المودة حتى وإن نازَعَتْهُما المَطامِعِ/ الفقر والغنى، وهي عوامل كثيرا ما كانت سببا مباشرا في اغتيال مشاعر الحب، وهو مُجَسَّدٌ شعريا في أشعار الشعراء العشاق، وعامل ثابت في كل الحكايات المحيطة بهم. إن العجز عن تحصيل المَهْر الغالي جدا يُبَدِّدُ المحبوبة من بين يَدَيْ الشاعر، وهو ما يجعل الحب أكثر تَمَكُّنا من قلبه، فكلاهما لا يملك من أمره شيئا أمام سلطة المال، وإن كان ذلك سِتَارا لِعادَةٍ قديمة قيل إنها تقضي بحرمان العاشقَيْن من بعضهما البعض عند افتضاح أمرهما.

ومن أوجه التداخل بين شعر عنترة والمجنون، توظيفهما لِمُكَوِّن الطير، وهو توظيف عام لا يخلو منه شعرُ غَزَلٍ عُذْرِيٍّ بشكل خاص، لكن يبقى وجه تَمَيُّزِ التعالق بين الشاعرين في استعارتهما لأَجْنِحَة الطيور قصد الوصول إلى المحبوبة؛ قال عنترة[(١)]:

يا طائِراً قَدْ باتَ يَنْدُبُ إلْفَهُ
وَينوحُ وَهْوَ مُوَلَّهٌ حَيْرانُ
عِرْني جَناحَكَ واسْتَعِرْ دَمْعي الَّذي
أُفْني وَلا يَفْنى لَهُ جَرَيانُ
حَتَّى أَطيرَ مُسائِلا عَنْ عَبْلَةَ
إنْ كانَ يُمْكِنُ مِثْلي الطَّيَرانُ

ولا يختلف المجنون عن عنترة في طلبه، وفي تحديده لوظيفة الجناح؛ قال[(٢)]:

شَكَوْتُ إلى سِرْبِ الْقَطَا إذْ مَرَرْنَ بي
فَقُلْتُ، ومِثْلي بالبُكاءِ جَديرُ
أَسِرْبَ الْقطا هَلْ مِنْ مُعيرٍ جَناحَهُ
لَعَلّي إلى مَنْ قَدْ هَويتُ أَطيرُ

(١) الديوان. ص٢٠٤-٢٠٥.

(٢) الديوان. ص١٠٦.

غير أن عنترة سرعان ما يلتفت، بصيغة أخرى، إلى الحَمَام ويُغَيِّرُ مقامه من مُعِير للجناح، مَطْلوب لِلْعَوْن، إلى مُتَعَلِّم من الشاعر لأُصول النُّواح؛ قال[1]:

أَلَمْ تسْمعِي نَوْحَ الحَمائِمِ في الدُّجى
فَمِنْ بعْضِ أَشْجانِي وَنَوْحي تَعلَّمُوا

وقد وسَّع عُروة بنُ حِزام في هذه الصورة مُقارنا بينه وبين الحمام في البكاء والمشاعر؛ قال[2]:

أَحَقًّا يا حَمامَةَ بَطْنِ وُجٍّ
بِهذا النَّوْحِ إنَّكِ تَصْدُقِينا
غَلَبْتُكِ بالْبُكاءِ لأَنَّ لَيْلِي
أُواصِلُهُ وإنَّكِ تَهْجَعِينَا
وَإنِّي وَإنْ بَكَيْتُ بَكَيتُ حقًّا
وَإنَّكِ في بُكائِكِ تَكْذِبِينَا
فلَسْتِ وإنْ بَكَيْتِ أَشَدَّ شَوْقاً
ولكنِّي أُسِرُّ وَتُعْلِنِينَا
فَنُوحي يا حَمامَةَ بَطْنِ وَجٍّ
فَقَدْ هَيَّجْتِ مُشْتاقًا حَزِينًا

فبينما أَبْلَغَ عنترةُ عَبلةَ الخبرَ دون تفصيل، احتجَّ عروة لنفسه بالصدق في البكاء، ومواصلته في الليل نهار، مؤكدا أن لِثُنائية الإسْرار والإعْلان حُكْمَها في التَّفاضُل.

ولما كانت نفوس الشعراء تهفو إلى لقاء المحبوبات، فلا بد أن يكون للصبر مكان. هذه القيمة التي تُنَجي النفس في كثير من الأحيان من الهلاك، وقد أوْلاها الشعراء أهمية خاصة، لكن بفهم مخالف بعض الشيء لما هو مألوف؛ قال

---

(١) الديوان. ص٢٣٧.

(٢)٩ الديوان. ص٣٣.

عنترة متحدثا عن درجة صبره، وما يفصله عن عبلة إلا زمن قصير(١):

قَــالُوا اللِّقــاءَ غــداً بِمُنْعَــرِجِ اللِّوى
وَأَطْوَلُ شَــوْقِ المُسْــتَــهــامِ إلى غَــدِ

وفي المعنى نفسه قال المجنون(٢):

أَأَتْرُكُ لَيْلى لَيْسَ بَيْنِي وَبينَها
سِــوَى لَيْــلَةٍ إنِّي إذَنْ لَصَـــبُــورُ

إن زمن العشاق لا يخضع لمُؤَشِّر الليل والنهار والشهور والسنين والساعات...، بقدر ما يخضع لمؤشر النفسية المُتَلَهِّفَة لرؤية الحبيبة ومُجالَسَتِها والتحدث إليها، وحين تسيطر مشاعر الشوق، وتقترب النفس من نَوالِ شيء حُرِمَتْ منه زمنا، فإن الزمن يطول من شدة هذه اللهفة، حتى أن المحبين يصورون زمن القُرب كأنه لَمْحُ البصر، وأنهم تُعساء لأنهم خارج الزمن العادي الذي لا يُنْصِفُهم، وفي المقابل يطول زمن البعاد كأنه الدهر، وبين سَرْمَدِيَّةِ الزمن وتَبَدُّدِهِ بحسب مقام الشاعر من الحبيبة، يتقلب الشعراء ويَشْكُونَ قلة أو انعدام لحظات الأُنْسِ مع المحبوبات؛ قال جميل بثينة(٣):

يَطـولُ اليَـــومُ إنْ شَـــحَطَتْ نَـواها
وَحَـوْلٌ -نَلْتَـقي فيــهِ- قَصــيــرُ
وَقـالوا: لاَ يَضِــيــرُكَ نَـأْيُ شَـهْــرٍ
فَــقُلْتُ لِصـاحِــبي: فَـمَنْ يَضِيــرُ

وحكاية الصبر وذكر الحبيبة، مع أن المسافة قريبة جدا، وأحيانا منعدمة، تَمَّ التعبير عنها من قِبَلِ العشاق خارج جنس الشعر دائما؛ فقد جاء في القول المأثور أن أعرابيا سُئِلَ: «فما بلَغَ من حُبِّكَ لها؟ قال: إني ذَاكِرٌ لها وبيني وبينها عَدْوَةُ الطائر، فَأَجِدُ لِذِكْرِها ريحَ المِسك»(٤).

---

(١) الديوان. ص٢١٢.

(٢) الديوان. ص١٠٨.

(٣) شرح ديوان جميل. ص٥٤.

(٤) العقد الفريد. ج٤/ص٤٨.

وليس بوسع الشعراء أن يُعاقِدوا أنفسهم وهم في رحلة البحث عن الحبيبة أو مارِّين بأَحْيَازها أو بأمكنة كانت تقيم بها فيما مضى، فتراهم ينساقون خلف مشاعرهم فَيُقَبِّلُون الأرض أو الجُدْران بصورة تُرَسِّخ في ذهن الخالي أن هؤلاء لا كرامة لهم، لأنهم يضعون من أقدارهم إلى درجة الذِّلَّة.

وقد اشترك العذريون في هذا السلوك، فجاء مُجَسَّدا في أشعارهم بقوةٍ حدَّ امتزاج الصِّيَغ إلى درجة التَّماهي، وذلك واضح من قول عنترة في كثير من الأبيات المنتشرة على صفحات الديوان؛ قال[١]:

وَأَلْثُمُ أرْضًا أنْتِ فِيها مُقِيمَةٌ
لَعَلَّ لَهِيبي مِنْ ثَرى الأَرْضِ يَبْرُدُ

وأكد هذا المعنى، مع إسقاط العِلَّة من لَثْم التراب هذه المرة، بقوله[٢]:

فَقَلْبي هائِمٌ في كُلِّ أَرْضٍ
يُقَبِّلُ إِثْرَ أَخْفافِ الجَمالِ

وقد أخذ قيس بن الملوح هذه المعاني وَوَسَّع فيها، من جهة تعليله سلوك تَقْبيل التراب والجدار؛ قال[٣]:

أَبُوسُ تُرابَ رِجْلِكِ يا لَوَيْلي
ولَوْلا ذاكَ لا أُدْعَى مُصابا
ومَا بَوْسُ التُّرابِ لِحُبِّ أَرْضٍ
ولكِنْ حُبُّ مَنْ وَطِئَ التُّرابا

وفي سياق آخر قال[٤]:

أَمُرُّ على الدِّيَارِ دِيارِ لَيْلي
أُقَبِّلُ ذَا الجَدارَ وَذَا الجَدارا

---

(١) الديوان. ص٢١٩.

(٢) نفسه. ص٢٥٣.

(٣) الديوان. ص٦٦.

(٤) نفسه. ص١٣١.

وَمــــا حُبُّ الـديَارِ شَــــغَــــفْــنَ قَـلْبي
وَلَـكِــنْ حُـبَّ مَــــنْ سَـكَـنَ الـدِّيَـــارا

ومثل هذه النماذج كثيرة عندهم، سنأتي على ذكر بعضها في محور «معاني الاستجابة». وتُحيلنا الصيغة التي صاغ بها المجنون الأبيات الأربعة على قول عنترة في المعنى نفسه(١):

وَلَوْلا فَـتَــاةٌ في الخَـيَـام مُـقـيـمَـةٌ
لَمَا اخْـتَـرْتُ قُـرْبَ الدَّارِ يَوْمـا عَلى الْبُـعْـدِ

إن هذه العلاقات المجازية المُحَدَّدة بعلاقة الحال بالمَحَلِّ (وما بَوْسُ التراب، وما حب الديار، ولولا فتاة)، والمحدَّدَة بعلاقة الجزء بالكل (أَلْثِم الأرض «يَقْصِدُ مكانا محددا هو تراب رِجْل ليلى أو موضِع أَقْدام الجمال التي تُقِلُّ عبلة»)، لا تُخفي حقيقة ما يعانيه هؤلاء العشاق من مِحَن، كما لا يُخفي حقيقة الأخذ المُبين الذي ظهر واضحا في أبيات المجنون، مهما كان الاختلاف في تحديد الأسباب والعِلل. فإذا كان عنترة يُقَبِّلُ أرض عبلة لِيُطْفِئَ نار حبها المُتَّقِدَة في فؤاده، ويُقَبِّل مَوْطِئَ أقدام الجمال، ويُقيمَ بأرض لا راحة فيها سوى أن عبلة مقيمة بها، فإن المجنون يقَبِّل تراب رِجْلِ ليلى ويُقَبِّل جدران دارها لا حُبّاً في هذا الإذلال، ولكن لتقديم الدليل على أنه من المُغَلَّبِين في الحب، لا يملك من أمره إلا ما أمره به هواه، بل إن هذه الطاعة ستصل به حَدَّ التعبير بهذه الطريقة؛ قال(٢):

وَلَــوْ عَــــــــــبْـد أَتَـى مِـنْ آلِ لَـيْـلـى
لِيَــــرْكَـــبَـني لَصِــــرْتُ لَـهُ حِـــمــــارَا

ولا نعدم في هذا البيت نَفَسَ عنترة مستقبلا رَكْبَ عبلة بترحاب اقتضى منه أن يُصَاعِرَ خَدَّه إكراما لِمَقْدَم الحبيبة؛ قال(٣):

(١) الديوان. ص٢١٤.

(٢) الديوان. ص١٣٢.

(٣) الديوان. ص٢١٦.

فَـــإذا عـــايَنْتُ المَطـايَا وَرُكْـــبَـــهـــا
فَـرَشْتُ لَدَى أَخْـفـافِهـا صَـفْـحَـةَ الخَدِّ

وحده الهُيام إذن يقارب بين أن يصير المجنون مَطِيَّة ذَلولا (حمارا) لعبد من ناحية ليلى، وأن يضع عنترة (الفارس الكريم) خده لِتَدُوسَهُ مطايا عبلة. فالمُسَوِّغ إذن واحد، والتفريط في الكرامة نتيجة واحدة أيضا، لكن مع المحبوب لا يُصَنَّفُ ذلك إذِلالا.

وللشعراء العشاق طقوس معلومة إنّ في لحظات الانفراج أو لحظات الضّيق، ومن هذه الطقوس حَمْلُ الذات إلى الأرض الخَلاء أو الخروج بها ليلا؛ حيث السكون أحد بواعث الشِّعرية عند المُحِبِّين، فيكون الحديث عن المحبوبة أنيسا ذا وظيفة تطهيرية(١) تتمثل في المواساة وتحرير النفس من الهواجس القاتلة، وفي ذلك قال عنترة(٢):

وَلَـوْلا أَنَّـــنـي أَخْـــلـو بِـنَـفْـــسِـي
وَأُطْفِئُ بِالدُّمـــوعِ جَـــوَى غَـــرامي
لَمُـــتُّ أســـىً، وَكَـــمْ أَشْـــكُـــو لأَنِّـــي
أَغـارُ عَلَـيْكِ يـا بَـدْرَ الـتَّـــمَـــامِ

وهو السلوك الذي مارسه المجنون فصاغه في إبداعه، لكن دون مبررات هذه المرة كما فعل عنترة، عكس نظره السابق في معانيه الشعرية؛ إذ كان يضيف المبررات والعِلل؛ قال(٣):

وَأَخْـــرُجُ مِن بَيْنِ البُـــيـــوتِ لَعَـلَّني
أُحَـدِّثُ عَنْكِ النَّـفْسَ خَـالِـيـــــا

ويستمر المجنون في إمعانه في شعر عنترة مُستلهما معانيه، فبعد معنى الخُلْوة وبَذْلِ النفس في سبيل الحب والمحبوبة، والصبر على البعد والوفاء، يلتفت

(١) بالمعنى الأرسطي الذي جعلها، تطهير الذات من العواطف السيئة....

(٢) الديوان. ص٢٤٣.

(٣) الديوان. ص٢٢٧.

إلى معنى الطَّيْفِ والخيال الذي يلعب دور البديل لشخص المحبوبة المُفْتَقَد. فالشعراء يستدعون هذه الأطياف كلما حَنُّوا إلى محبوباتهم اللائي لا يَمْلِكْنَ بدَوْرِهِنَّ حيلة للوصول إلى عشاقهن. وقد أبدعوا في هذا المستوى كثيرا من المعاني حتى أنهم أنزلوا الخيال إلى الواقع، ورفعوا الواقع إلى درجة الخيال؛ قال عنترة(1):

وَأطْمَعُ مِنْ دَهْـري بِمـا لاَ أنالُهُ
وَأَلْـزَمُ مِنْهُ ذُلَّ مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ
وَأَرْجو التَّداني مِنْكِ يا ابْنَةَ مَالِكٍ
وَدُون التَّداني نَارُ حَرْبٍ تُضْرَمُ
فَمُنِّي بِطَيْفٍ مِن خَيالِكِ واسْألي
إِذا عادَ عَنِّي كَيْفَ باتَ المُتَيَّمُ

وقال أيضا(2):

وَريحُ الخُزَامَى يُذَكِّرُ أَنْفِي
نَسِيمَ عَذارَى وَذاتَ الأَيادِي
أَيَا عَبْلُ مُنِّي بِطَيْفِ الخَيالِ
عَلى المُسْتَهام وَطِيبِ الرُّقادِ
عَسى نَظْرَةٌ مِنْكِ تحْيا بِها
حُشاشَةُ مَيْتِ الجَفا والبِعادِ

ولأن الطيف لا يكون إلا ساعة الغَفْوَةِ، فإن الشاعر يصطنعها عساه ينعم بلحظةِ قُرْبٍ من عبلة؛ قال(3):

وَإِنْ نامَ جَفْني كَانَ نَوْمي عَلالَةً
أَقولُ لَعَلَّ طَيْفاً يَأْتي يُسَلِّمُ

---

(1) الديوان. ص٢٣٧.

(2) نفسه. ص١٩٧.

(3) الديوان. ص٢٣٨.

فقد أخذ المجنون هذه المعاني وصاغها صياغة تقترب اقترابا كبيرا من البيت الأخير لعنترة؛ قال[(١)]:

وَإِنِّي لأَسْتَغْشِي وَمَا بي نَعْسَةٌ
لَعَلَّ خَيالا منكِ يَلْقى خَياليا

إن يقينية الشعراء من استحالة الوصال تفتح الباب واسعا أمام ضُروبٍ من الإبداع الذي يُكَسِّرُ هذه اليقينية المُقَرَّرَة على أرض الواقع، ولا يَقْدِرُ على هذا التكسير إلا طَرْقُ الخيال ما دام الشعراء عاجزين عن التحدي في الواقع، إلا في جوانب يسيرة لا تُشْفي الغليل. فعنترة يطمع في الوصل وهو يُدرك أنه ممنوع، بل إن محاولة الوصل محفوفة بمخاطر الحرب التي لا قِبَلَ له بها وإن كان من ذوي البأس الشديد. فلم يَبْقَ له إلا التَّوَهُّم والرجاء، وهو ما تبقَّى للمجنون أيضا. إنه التحايل على العجز بالمقدرة؛ أي إن عجز هؤلاء عن الوصال يُعَوَّض بالقدرة على استدعاء النوم ولو اصطناعا.

وإذا ما تجاوزنا وصف الشعراء للحالة النفسية المُنهارة الموروثة عن الاكتواء بنار الحب، إلى وصف الطرف الآخر في العلاقة (المحبوبات) وتحديدا من الجانب الجسماني الذي يُنْبئُ عن تعلق هؤلاء بمحبوبات مِثاليات خارقات لأوصاف البشر، فإننا سنقف على تداخل قوي بين المعاني. نُمَثِّلُ له ببعض الأبيات من قصيدة للمجنون، وجُملةٍ من أشعار عنترة الذي وصف عبلة وصفا شاملا[(٢)]:

خَطَرَتْ فَقُلْتُ قَضيبَ بَانٍ حَرَّكَتْ
أعْطافُهُ بَعْدَ الجَنُوبِ صَبَاءُ
وَرَنَتْ فَقُلْتُ غَزالَةٌ مَذْعورَةٌ
قَدْ راعَها وَسْطَ الفَلاةِ بَلاءُ

---

(١) الديوان. ص٢٢٩.

(٢) الديوان. ص١٩٤.

وَبـدَتْ فَـقُـلْـتُ الـْبَـــدْرُ لَـيْـلَـةَ تَـمِّــهِ
قَـــد قَلَّدَتْهُ نُجــومُـــهـا الجَّـــوْزاءُ
بَسَــمَتْ فَــلاحَ ضِــيَــاءُ لُؤْلُـئَ ثَـغْـرِهـا
فِـيــهِ لِـداءِ الْعــاشِــــقِــــيـنَ دَاءُ

وقال في موضع آخر[1]:

أَشــارَتْ إِلَيْـهــا الشَّـمْسُ عِنْد غُـروبِها
تَقـولُ إذا اسْوَدَّ الـدُّجى فَـاطْلعي بَعْـدي
وقـــالَ لـهــا الْبَــدْرُ الْمُنـيـرُ أَلاَ اسْـفِـري
فَـإنَّـك مِـثلِي في الْكمَـالِ وَفي السَّـعْـدِ
مُـرَنَّحَـةُ الأَعْطافِ مَـهْضومَـةُ الحَشـا
مُنَعَّـمَـــةُ الأَطْرافِ مَـائِـسَــةُ الْــقَـدِّ
سَــأَحْلِمُ عَلى قَـوْمـي ولَوْ سَـفَكوا دَمـي
وَأَجْـرَعُ فِـيكِ الصَّـبْـرَ دُون الْمَلاَ وَحْـدي

وقد جمع المجنون كل هذه المعاني بكثير من الزيادة والإبداع في قصيدة له يصف فيها المقومات الجسدية لليلى، وهي واحدة من ضمن مقطوعات قليلة جدا فيها لَمحات جسدية عكس ما عُرِفَ عن العذريِّين؛ قال[2]:

أَنِيـــــري مَكـانَ الْبَـدْرِ إِنْ أَفَـلَ الْبَـــدْرُ
وَقُومِي مَقامَ الشَّمْسِ مَا اسْتَأْخَرَ الْفَجْرُ
فَـفـيكِ مِنَ الشَّـمسِ الْمُنيـرَةِ ضَـوْؤُهـا
ولَـيْـــسَ لَها مِنكِ التَّـبَـسُّمُ والثَّـغْــرُ
بَلَـى لَكِ نُـورُ الشَّـمْسِ وَالْبَـــدْرِ كُلُّــهُ
وَلا حَــمَـلَتْ عَـيْنَيْكِ شَـمْـسٌ وَلا بَـدْرُ

(١) الديوان. ص٢١٥.

(٢) الديوان. ص١٠٠-١٠١.

لَكِ الشَّـرْقَــةُ الَّلأْلاَءُ وَالْبَـدْرُ طَـالِـعٌ
وَلَيْسَ لَهَــا مِـنْـكِ التَّـرَائِبُ والنَّحْـرُ
وَمِنْ أَيْنَ لِلشَّــمْسِ المُنيــرَةِ بالضُّحَى
بِـمَكْحُـولَةِ العَـيْـنَيْنِ في طَـرْفِهـا فَـتْـرُ
وَأَنَّى لَهَـــا مِنْ دَلِّ لَـيْلَـى إذَا انْثَـنَـتْ
بِعَـيْنَـيْ مَـهـاةِ الرَّمْلِ قَدْ مَسَّهَـا الذُّعْر
تَبَـسَّمُ لَـيْلَــــى عَـنْ ثَـنَـايا كَـــأَنَّـهـا
أَقَــاحٍ بِجَــرْعَـــاءَ المُرَاضِــينَ أَوْ دُرُّ
مُـنَـعَّـمَـــةٌ لَوْ بَاشَـرَ الـذَّرُّ جِلْـدَهَـا
لأَثَّـرَ مِنْــهـــا فِي مَـدَارِجِـهـا الـذَّرُّ
إذا أَقْبَـلَـتْ تَـمْـشِي تَقَـــارَبَ خَـطْوُهـا
إلى الأَقْـرَبِ الأَدْنَى تَقَسَّمَـهَـا البُـهْـرُ
مَـرِيضَـةُ أَثْنَـاءَ الــتَّـــعَطُّفِ إنَّهَـــا
تَخَـافُ على الأَرْدافِ يُثْلِمُـهـا الخَـصْرُ

إن عبلة كما قدمها عنترة لا تختلف عن ليلى، كلاهما ينعم بمزايا جسدية نموذجية، فكل ما تشتهي الرُّجولة من مفاتن مُلْتَئِمٌ في هذين الجسدين الجميلين (البَدانة(١)، الضياء، الهَيَفُ، الرِّقة، الدَّلال، صفاء الفم وطِيبُه، سَعَةُ العيون، اعتدال القوام...). كل هذه الصفات جعلت عبلة صِنْوا للشمس والقمر اللَّذَيْن طَلَبا منها أن تنوب عنهما في أداء وظيفة الإشراق والضياء دون أن يتعدى ذلك إلى المفاضلة بينها وبين هذين المُكونَيْن الطبيعِيَّيْن المعروفيْن بنورهما. بينما أهَّلَتْ الصفات المذكورة ليلى لأن تلعب الدور نفسه لا من منطلق المُكافَأَة بينها وبين

(١) كانت من المقاييس الثابتة في تحديد جمال المرأة، ولا تعد معارضة للهَيَفِ لأن الشعراء دَقَّقوا في تحديد موضع كل منهما ولم يتركوهما على إطلاقهما؛ قال كعب بن زهير:

هَيـفـاءُ مُـقْـبِلة، عَـجـزاءُ مُـدبِرة
لا يُشْـتَكى قِـصَـرٌ مِنْهـا ولا طُولُ

الشمس والقمر، وإنما من مُنطلق الأفضلية، وهذا وجه الاختلاف بين المجنون وعنترة.

فَبَدْرُ عنترة وشَمْسُه شَهدا لعبلة بمعادلتها لهما، أما المجنون فإنه لم يُوكِل أمر الشهادة لهما، وإنما تَكَفَّلَ هو بهذه المهمة، بل تعداها إلى المفاضلة ليحسم التميُّز لليلى. فالضياء سِمَة مشتركة بين ليلى والبدر والشمس، إلا أن هذه المحبوبة تشتمل على عناصر جمالية أخرى يفتقدها البدر والشمس، وهي: (الثغر وحركة التبسم، التَّرائب والنحر، الجفون الذابلة، الدَّلال، الأسنان البِيضُ مثل الأقاحي، الجلد الناعم....).

وبذلك فَلَيلى حازت ما لم تَحُزْه عبلة، أو أن عنترة قَصَّرَ في الوصف وأجاد المجنون!. أما سائر الخصائص فإنها مشتركة بينهما، فهما مَهْضومَتا الحَشا، مُنَعَّمَتا الأطراف، مَكْحولتا الأعين، عَذْبَتا المَبْسَم. بل إن الشاعرين معا صَبُوران حليمان أمام سلطة هذا الجمال (سأحلم، وأَجْرَعُ فيك الصبر/ وما زلت محمود التَّصَبُّر).

ومن المعاني المتداولة بين شعراء الحب والغزل، وصف رائحة المِسك التي تتخلل ثياب المحبوبة، ووصف طيب فَمِها، إذ جَلبوا له صورا تُجانِسُ بين الخَمرة والماء الزُّلال والنَّدى والمسك أيضا. وكل هذه المعاني شائعة لا فَضْلَ لأحد على الآخر فيها إلا حُسْن الديباجة؛ قال عنترة يصف امتزاج طيب المسك بالأنفاس العَطِرَة لعبلة(1):

يَبِيتُ فُتاتُ المَسْك تَحْتَ لِثامِها
فَيَزدادُ مِنْ أنْفاسِها أَرَجُ النَّدِّ

ولم يَتَخَلَّف جميل بنُ معمر عن التعبير عن مُكَوِّنَيِّ المسك وطيبه وعذوبة فم بثنية، فقال(1):

بِذي أَشُرٍ كَالأُقْحُوان يَرِينُهُ
نَدَى الطَّلِّ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أَمْلَحُ

(1) الديوان. ص215.

(2) الديوان. ص43.

وتأكيدا لهذه الأوصاف جاء ببيتين آخرين قال فيهما[١]:

صَـادَتْ فُـؤادي بعَـيْنَيْـهـا وَمُـبْـتَـسَم
كَـأَنَّـهُ حِـيـن أَبْـدتْـهُ لـنـا بَـرَدُ
عَـذْبٍ كـأَنَّ ذَكِيَّ المَسْك خـالَطَهُ
والـزَّنْجَـبـيلُ وَمـاءُ المُزْن والشُّـهُـدُ

أما في صفة المسك المنتشر حول بثينة، فقال[٢]:

كَـأَنَّ فَـتـيتَ المَسك خـالَطَ نَشْرَها
تُـغَـلُّ بـهِ أَرْدانُـهـا وَالمَـرافِقُ
تَقـومُ إذا قـامَتْ بـه عَنْ فِراشِـهـا
وَيَغْـدو بهِ مِنْ حُـضْنِهـا مَنْ تُعـانِقُ

وقد سبق امرؤ القيس هؤلاء جميعا في وصفه رائحة المسك؛ قال في موضعين منفصلين من المُعَلَّقة[٣]:

إذا قـامَـتـا تَـضَوَّعَ الْمِـسْكُ مِنْهُـمـا
نَسـيـمَ الصَّـبا جَـاءَتْ بِرَيَّا الْقَـرُنْفُلِ
وَتُضْـحِي فَـتـيتَ المِسك فَـوْقَ فِراشِـهَا
نَؤُومُ الضُّـحى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَـضُّلِ

إن الناظر في هذه النماذج لا يُخْطِئُ ما فيها من تكامل بين حديث الشعراء عن طيب المسك والفم ودخول عناصر أخرى لتزكية هذه الصفة أو تلك، كالخمرة والغمامة. كما أن بعضهم تجاوز حدود الوصف إلى الاستلذاذ بريق الفم وتَنَسُّمِ طيب المسك. وهذا يعني أن هؤلاء يصفون شيئا محسوسا، بينما يصف الآخرون موصوفا مُجَرَّدًا، حتى وإن كانت صياغتهم على قدر كبير من التماهي.

ولا يقف أصل هذه الأوصاف عند هذا الحد، بل إن المعاني التي ابتدعها

---

(١) نفسه. ص٥٨.

(٢) نفسه. ص١٣٦.

(٣) نفسه. ص٢٨. ص٤٠.

امرؤ القيس وأصَّلَها اللاحقون (تشبيهُه النساءَ بالظِّباء والغِزْلان لرسم قَدٍّ مَيَّاسٍ رشيق) جعلها العشاق نموذجا ينحتون على مَقاسه صُوَرا لمحبوباتهم قد تكون قريبة من الحقيقة وقد لا تكون.

قال امرؤ القيس واصفا حركة جيد إحداهن(١):

وَجِـيـدٍ كَـجِـيـدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَـاحِشٍ
إذا هِـيَ نَصَّـتْـهُ وَلاَ بِمُـعَطَّـلِ

ولا يخلو ديوان شاعر عذري، خصوصا في العصر الأموي، من ترديد هذا المعنى توسيعا واختزالا. نذكر من ذلك نماذج من شعر المجنون في مواقع مختلفة وبصيغ متعددة أغلبها فيه إبداع وتفصيل؛ قال(٢):

إنَّ الظِّبَـاءَ الَّتي فِي الدُّورِ تُعْـجِـبُنَني
تِلْكَ الظِّبَـاءُ الَّتِي لاَ تَأْكُلُ الشَّـجَـرَا
لَهُـنَّ أَعْـنَـاقُ غِـزْلانٍ وَأَعْـيُـنُهَـا
وَهُـنَّ أَحْـسَنُ مِنْ أَبْدَانِهَـا صُـوَرَا

وفي بيت واحد يختزل هذا المعنى، وإن بإضافة مُكَوِّن طبيعي آخر (البقر الوحشي)؛ قال(٣):

وَأَعْنَـاقُـهَـا أَعْنَاقُ غِـزْلانِ رَمْـلَةٍ
وَأَعْـيُنُهَـا مِنْ أعْـيُنِ الْبَـقَـرِ النُّجْلِ

بل الأكثر من كل هذا أن المجنون سيرفع مقام ليلى من المُشبَّه إلى المشَبَّه به. وهي ظاهرة ملحوظة بكثرة في شعره، فيجعلها هي الأصل في الحُسن الذي لا يتحقق في غيرها إلا بشكل جُزئي حتى وإن تعلق الأمر بالغزلان التي أصَّلَ لها العُرْفُ الشعري العربي، بل والنثري، صفة التميز والتفوق على غيرها من

---

(١) الديوان. ص٣٨.

(٢) الديوان. ص١٣٣.

(٣) نفسه. ص١٨٠.

المخلوقات المعروفة بالجمال والرشاقة؛ قال المجنون في ظَبْيَةٍ أَعْتَقها بشفاعة ليلى(١):

عُتِقْتِ فَأَدِّي شُكْرَ لَيْلى نِعْمَةً
فَأَنْتِ لِلَيْلى إِنْ شَكَرْتِ طَلِيقُ
فَعَيْناكِ عَيْناها وَجِيدُكِ جِيدُها
سِوَى أَنَّ عَظْمَ السَّاقِ مِنْكِ دَقِيقُ

هكذا تصير ليلى مصدر الجمال المُطْلَق، وما يحيط بها يسعى إلى تحصيل نسبة ولو ضئيلة من عناصر الجمال فيها. فحتى الظبية تَخلَّفَتْ عن هذه المحبوبة وإن قارَبَتْها في كثير من الصفات، إلا أن ساقها دقيق. وهذا يعني أن ساقَ ليلى مُمْتلئٌ، وهي صفة أَلَحَّ عليها الذوق العربي قديما، وربما ما زال.

وليس حال الغزال أفضل من مقام الظبية في أسلوب التفاضل الذي انتهجه المجنون. فإذا كانت الظبية لا تختلف عن ليلى إلا في دِقَّةِ الساق وتُكافِئُها في باقي الأوصاف، فإن الغزال لا يرقى إلى هذه المكانة، وأعلى درجات مقارنته بليلى تقف عند «كاد». و«كاد» هذه، نفسها تُزْري بها صفات متعددة اختزلها المجنون في قوله واصفا مقومات ليلى(٢):

أَخَذَتْ مَحاسِنَ كُلَّ مَنْ
ضَنَّتْ مَحاسِنُهُ بِحُسْنِهِ
كَادَ الْغَزالُ أَنْ يَكُونَها
لَوْلا الشَّوى وَنُشُوزُ قِرْنِهِ

وهذه الصورة نقلها المجنون بلفظها ومعناها من التراث النثري العربي، ولم يُضِفْ إلا تخصيصا لِما ظل عامًّا من شِقِّها الأخير. جاء في العقد الفريد: «ذَكَرَ أعرابيٌّ امرأةً، فقال: كاد الغزال أن يكونَها لولا ما تَمَّ منها ونَقَصَ منه»(٣).

(١) الديوان. ص١٦٢-١٦٣.

(٢) نفسه. ص٢١٨.

(٣) الجزء ٧/ ص٤٧.

فما تَمَّ من ليلى هو التناسق بين كل أعضائها، وما نَقصَ من الغزال هو النَّشاز في بِنْيَتِهِ مِما شَوَّهَ صورته (نُشوز القرْن)، ورائحة الشِّواء التي لا ترقى إلى رائحة المسك عند المحبوبة.

ومن صور التفات العذريين إلى شعر القدماء ما ورد في أشعارهم من تفضيل المحبوبات عن غيرهن، فوجدوا في بعض الصور ما يحقق هذا التفضيل حتى وهم يُحَوِّلُون سياق المعنى من غرض إلى آخر، كما فعل المجنون (أو جميل) مع بيت النابغة الذبياني حين غَيَّر المعنى المَدْحي إلى الغزلي(١)؛ قال(٢):

هِيَ الْبَدْرُ حُسْناً والنِّساءُ كَواكِبُ

فَشَتَّانَ ما بَيْنَ الْكواكِبِ والْبَدْرِ

فهو مأخوذ من قول النابغة مُعْتذِرا ومادحا النعمان(٣):

فَإنَّك شَمْسٌ والْمُلوكُ كَواكِبُ

إذَا طَلَعْتِ لمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ

وفي سياق حديث المجنون عن القضاء والقدر الذي ألزمه حب ليلى ويَسَّرَها لغيره، يلتفت إلى قول الأعشى عن ظاهرةِ تَعَلُّق القلوب بمن تُحب دون الالتفات إلى من يُحبها. وعلى عكس التوسيع الذي لجأ إليه المجنون وهو يأخذ معاني غيره، نراه في هذه الحالة ميَّالا للاختزال؛ قال الأعشى(٤):

عُلِّقْتُها عَرَضًا وَعُلِّقَتْ رَجُلاً

غَيْري، وَعُلِّقَ أُخْرى ذَلِكَ الرَّجُلُ

---

(١) سُمِّيَ هذا النوع من الأَخْذ بالاخْتِلاس، وهو من لَطيف السرقة ومن أوجه التفنن فيها عند القاضي الجرجاني الذي قال: «**فإن الشاعر الحاذِق إذا عُلِّقَ المعنى المُخْتَلَسَ عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رَوِيِّهِ وقافيته**». الوساطة. ص٢٠٤.

(٢) الديوان. ص١٢١. ويُروى لجميل، ص٩٩.

(٣) الديوان. ص٢٨.

(٤) الديوان. ص١٣١-١٣٢.

وَعُلِّقَتْهُ فَتاةٌ لا يُحاوِلُها
مِنْ أَهْلِها مَيْتٌ يَهْذِي بها وَهِلُ

وَعُلِّقَتْني أُخَيْرى مَا تُلائِمُني
فَاجْتَمَعَ الحُبُّ حُبٌّ كُلُّهُ تَبِلُ

فَكُلُّنا مُغْرَمٌ يَهْذي بصاحِبِهِ
نَاءٍ وَدانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبَلُ

فهذه العلاقة الرباعية سيختصرها المجنون لتصير ثلاثيةً، أَضْلاعُها: هو وليلى وزوجها؛ قال مستحضرا هذا المعنى مع إضافة القضاء والقدر(١):

قَضاها لغَيْري وَابْتَلاني بحُبِّها
فَهَلاَّ بشَيْءٍ غيْرِ لَيْلى ابْتَلاَنِيا

قَضى اللهُ بالْمَعْروفِ مِنْها لِغَيْرِنا
وَبالشَّوْقِ مِنِّي والْغَرامِ قَضى لِيا

وقد أخذ شاعر آخر معنى الأعشى فأعاده إلى بيت واحد ظاهر البلاغة؛ قال فيه(٢):

جُنِنَّا بِلَيْلى وَهْيَ جُنَّتْ بِغَيْرِنا
وَأُخْرى بِنا مَجْنُونَةٌ ما نُريدُها

ولا يزال الأعشى سَقَّاءً لشعراء الحب العذري؛ فقد نقلوا عنه معنى شعريا يتحدث فيه عن وسائل العلاج من الخمر التي جعلها هي الخمر نفسها، واتجهوا بهذا المعنى نحو الحديث في أسباب العلاج من داء الحب؛ قال قيس ليلى(٣):

تَداوَيْتُ مِنْ لَيْلى بِلَيْلى مِنَ الْهَوى
كَما يَتَداوى شَارِبُ الخَمْرِ مِنَ الخَمْرِ

---

(١) الديوان (قصيدة المُؤْنِسة). ص٢٢٧-٢٢٨.

(٢) نفسه. ص٥.

(٣) الديوان. ص١٢٢.

وهو المعنى الذي عبر عنه أحد الشعراء بقوله(١):

طَلَبْنَا دَواءَ الحُبِّ يَوْمًا فَلَمْ نَجِدْ
مِنَ الحُبِّ إلاَّ مَنْ يُحِبَّ مُداوِيا

وهذه المعاني مأخوذة من بيت للأعشى يتحدث فيه عن الخمرة وعلاقته المَكِينَة بها؛ قال(٢):

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلى لَذَّةٍ
وَأُخْرى تَداوَيْتُ مِنْها بِها

وفي سياق استفادة العذريين من الشعر الجاهلي، دائما، ما جاء في رسم قِوام المحبوبات، فالذوق حَكَمَ بأن يكون هذا القِوامُ معتدلا، تجمع صاحبته بين جمال الوجه وسواد الشعر وكثافته وطوله، وبين صفتين متناقضتين (عَجْزاء وهَيْفاء)، وهما من أكثر الصفات جَرَيانا على أَلْسِنَةِ الشعراء؛ قال جميل بن معمر(٣):

هَيْفاءُ مُقْبِلَةً عَجْزاءُ مُدْبِرَةً
تَمَّتْ فَلَيْسَ يُرى في خَلْقِها أَوَدُ

وهو مأخوذ من قول كعب بن زهير بن أبي سلمى في سُعادِه(٤):

هيفاءُ مُقبلةً عَجزاءُ مدْبِرةً
لاَ يُشْتَكى قِصَرٌ مِنْها ولاَ طُولُ

بل إن أصله موجود عند امرئ القيس، الذي قال(٥):

تَطُولُ الْقِصارَ وَدُونَ الطِّوَالِ
فَخَلْقٌ سَوِيٌّ نَما فَاعْتَدَل

(١) الديوان. ص٦.

(٢) الديوان. ص٢٩.

(٣) الديوان. ص٥٩.

(٤) الديوان. ص٦.

(٥) الديوان ص١٣٠.

فهؤلاء النساء على مَقاس واحد لا يختلفن في شيء، حتى أن صياغة هذا المَقاس قُيِّدَتْ بمبدإ الوحدة والتّشابه، فوقع جميل في أَسْرِ كعب من جهة شطر بيته الأول، ووقع على قول امرئ القيس من جهة شطره الثاني.

ومن أشكال الأخذ أيضا ما عثرنا عليه في قول كُثَيِّر عَزَّة في وصف سِحْرِ كلام محبوبته، كلامٌ يجعل المُنْصِتَ يتهاوى إلى الأرض راكعا ساجدا لِما أَتَتْ به هذه المحبوبة من عجيب القول وبَديعه؛ قال[1]:

رُهْبانَ مَدْيَنَ والَّذينَ عَهِدْتُهُمْ
يَبْكُونَ مِنْ حَذَرِ الْعَذَابِ قُعُودَا
لَوْ يَسْمَعونَ كَما سَمِعْتُ كَلامَها
خَرُّوا لِعَزَّةَ رُكَّعاً وَسُجُودا
وَالْمَيتُ يُنْشَرُ أنْ تَمَسَّ عِظامَهُ
مَسًّا وَيَخْلُدُ أنْ يَراكِ خُلودَا

فمعنى البيتين الأولين مُحَوَّرٌ عن بيتين لعنترة؛ حيث استبدل كُثير الحديث بالابتسامة، وأخذَ حركة السجود من عبلة لِيَنْسِبها إلى الرهبان المُنْصِتين لعزة؛ قال عنترة[2]:

بَسَمَتْ فَلاحَ ضِيَاءُ لُؤْلُؤِ ثَغْرِها
فِيهِ لِداءِ الْعاشِقينَ شِفاءُ
سَجَدَتْ تُعَظِّمُ رَبَّها فَتَمايَلَتْ
لِجَلالِها أَرْبابُنا الْعُظَماءُ

ويضعنا البيت الأخير مِن أبيات كثير، والشطر الثاني من البيت الأول لعنترة على أعتاب معنىً طريفٍ ومُبَالَغٍ فيه، تداوله الشعراء وهم يصورون محبوباتهم. فَرِيقُهُن هو البَلْسَم الذي يُشفي المرضى، وكلامهن يجعل الشعراء يترددون بين

(١) الديوان. ص٦٦.

(٢) الديوان. ص١٩٤.

لحظات طويلة من الصَّرَع والاستفاقة، وَوُجودُهن في أرض فَلاةٍ كفيل بتحويلها إلى رياض، وجَمالُهن يُحَوِّلُ كل قبيح إلى مليح، وَوَطْأَةُ أَرْجُلِهنَّ أرضاً ما تُحول تُرابها مِسْكا، ووجودُ قَبْرِهِنَّ بين القبور نَعيمٌ يُنْسِي أصحابَها الدار الأخرى وما يكون من أمرها.

ويبدو أن الذي فتح هذا الباب هو المُرقِّش الأكبر، الذي قال في أسماء(١):

أَيْنَمـــا كُنْتِ أَوْ حَلَلْتِ بِأَرْضٍ
أَوْ بِلادٍ أحْيَيْتِ تِلْكَ الْبِلادَا

وقد أخذ المجنون هذه المعاني فأكثر من طَرْقِها بأشكال مختلفة، نختار منها نموذجا واحدا ونحتفظ بالباقي إلى محور «معاني الاستجابة»؛ قال(٢):

جَرى السَّيْلُ فَاسْتَبْكَاني السَّيْلُ إِذْ جَرى
وَفَاضَتْ لَهُ مِنْ مُقْلَتَيَّ غُروبُ
وَمـا ذاكَ إلاَّ حِينَ أَيْقَنْتُ أَنَّهُ
يَكونُ بِوادٍ أَنْتِ مِنْهُ قَريبُ
يَكونُ أُجَاجًا دُونَكُمْ فَإذا انْتَهَى
إِلَيْكُمْ تَلَقَّى طِيبَكُمْ فَيَطِيبُ

إن عذوبة ريق ليلى أكثر تركيزا من الملوحة، فَتُذيبُها ليعود الكل عذبا طيِّبا مهما كانت درجة مُلوحَتِه.

ومن المعاني المشتركة، الشكوى من دوام الفُرْقة ومُواساة النفس بالأماني، كقول عنترة(٣):

وَيُرْجى الْوَصْلُ بَعْدَ الْهَجْرِ حِينًا
كَمـا يُرْجى الدُّنُوُّ مِنَ الْبِعـادِ

---

(١) الديوان. ص٤٧.

(٢) الديوان. ص٤٤.

(٣) الديوان. ص١٩٥.

وقال عمرو بن كعب في المعنى نفسه[1]:

لَقَدْ حَدَّثَتْنِي النَّفْسُ أَنْ سَوْفَ نَلْـ
ـتَقِي وَيُبَدَّلُ بُعْدُ بَيْنِنا بِتَدَانِي
فَقَدْ آنَ لِلدَّهْرِ الخَؤُونِ بِأَنَّهُ
لِتَأْلِيفِ مَا قَدْ كَانَ يَلْتَثِمَانِ

أخذه المجنون فوظفه في قصيدته «المؤنسة»، قائلا[2]:

وَقَدْ يَجْمَعُ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ بَعْدَمَا
يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لاَ تَلاَقِيَا

وهو المعنى نفسه الذي طرقه جميل بن معمر في قوله[3]:

وَهَلْ أَلْقَيْنَ سُعْدَى مِنَ الدَّهْرِ مَرَّةً
ومَا رَثَّ مِنْ حَبْلِ الصَّفَاءِ جَدِيدُ
وَقَدْ تَلْتَقِي الأَهْوَاءُ مِنْ بَعْدِ يَأْسَةٍ
وقَدْ تُطْلَبُ الحَاجَاتُ وهْيَ بَعِيدُ

إن نبرة التَّضَرُّعِ التي تُمَيِّزُ معنى قيس يعادلها رجاء عنترة، وكلاهما فَرْعٌ من يَأسِ عَمْرُو بن كعب، الذي حدثته نفسه بما لا يتحقق. ففي زمن الضياع واليأس يصبح التمسك بالأوهام مشروعا، إنه حَبْلُ نجاةٍ من الهلاك السريع، ولذلك يقاوم الشعراء هذا الهلاك ويُؤَجِّلُونه، ولو بالتَّهَيُّآت.

هذه إذن بعض تجليات استفادة شعراء العذرية من بعضهم البعض ومن غيرهم، خصوصا فيما يتعلق بنظر شعراء العصر الأموي في معنى الجاهليين، وتحديدا عنترة.

ولأن هذا الباب مُتَّسِعٌ جدا ومُعَقَّد، فإن الكثير من أوجه التَّعالُق لم نذكرها؛ لأن ما وقع تحت أيدينا من الشواهد أَوْسَعُ من أن يُثْبَتَ بكامله، وحسبنا ما سُقْنا

---

(١) خازن عبود. شعراء قتلتهم أشعارهم وحبهم. ص١٤٣.

(٢) الديوان. ص٢٢٧.

(٣) الديوان. ص٦٦.

من نماذج؛ فهي تقدم الصورة الواضحة لحجم وطبيعة هذا التعالق.

وقبل الحديث في شكل آخر من أشكال الاستفادة ضمن مبحث التأصيل، لكن بالنظر هذه المرة إلى تأثير النص الديني، لا بد من الإشارة إلى أن كل المعاني التي صيغَت شعرا غزليا سواء في اتِّجاه العُذْرية أو غيرها، إنما لها أصول تُراثية نثرية نُثْبِتُها، على طولها، نقلا عن «العِقْدِ الفريد» لابن عبد ربه، لأنها كفيلة بإعطاء صورة غير منقوصة عن مَشَاعِيَّة معاني الغزل، وكيف أن الشعر يُؤَمِّنُ حياة أطولَ للمعاني ويُصَوِّرُها بأحسن حال(١).

قالت إحداهن تصف بعض النساء التي رغب عَمْرُو بنُ حُجْر مَلك كِنْدَة (جد امرئ القيس) في الزواج منها: «رأيتُ جَبْهَةً كالمرآة الصَّقيلَة، يُزَيِّنُها شَعْرٌ حالِكٌ كأَذْنابِ الخيل المَضْفورة، إن أرْسَلَتْهُ خِلْتَهُ السلاسِل، وإن مَشَطَتْه قلتَ عناقيدَ كَرْمٍ جلاَّها الوابل، ومع ذلك حاجِبان كأنهما خُطَّا بقلم، أو سُوِّدا بحُمَم، قد تَقَوَّسا على مِثْل عين العَبَهْرَةِ (الممتلئة الجسم) التي لم يَرُعْهَا قانِصٌ ولم يُذْعِرْها قَسْوَرَة (الرامي من الصيادين، وقيل الأسد)، بينهما أَنْفٌ كَحَدِّ السيف الصَّمْصول، لم يَخْنِس به قِصَر، ولم يُمْعِنْ به طول، حُفَّتْ به وَجْنَتان كالأُرْجُوان، في بياض مَحْض كالجُمان، شُقَّ فيه فَمٌ كالخاتَم، لذيذِ المُبْتَسَم، فيه ثنايا غُرٌّ، ذوات أُشُر، وأسنان تبدو كالدُّرِّ، وريق كالخمر، له نَشْرُ الروض بالسحر، يتقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيان، يُقَلِّبُهُ به عقل وافرٌ، وجواب حاضر، تلتقي دونه شَفَتَان حَمْراوان كالورْد، يَجْلُبان ريقا كالشَّهْد، تحت ذاك عُنُقٌ كإبْريق الفِضَّة، رُكِّبَ في صدر تِمْثالِ دُمْيَة يتصل به عَضُدَان مُمْتَلِئَان لحْما، مُكْتَنِزان شَحْما وذراعان ليس فيهما عظْمٌ يُحَسُّ، ولا عِرْقٌ يُجَسُّ، رُكِّبَت فيهما كَفَّان دقيقٌ قَصَبُهُما، لَيِّنٌ عَصَبُهُما، تقعد إن

---

(١) قال ابن رشيق: «ألا ترى أن الدُّرَّ وهو أخو اللفظ ونَسيبُهُ، وإليه يُقاسُ، وبه يُشَبَّهُ، إذا كان منثورا لم يُؤْمَنْ عليه، ولم يُنْتَفَعْ به في الباب الذي له كُتِبَ، ومن أجله انْتُخِبَ، وإنْ كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا. فإذا نُظِمَ كان أَصْوَنَ له من الابتذال، وأظْهَرَ لحِسْنِهِ مع كثرة الاستعمال. وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تَبَدَّدَ في الأسماع، وتَدَحْرَجَ عَن الطباع، ولم تستقر منه إلا المُفْرطَة في اللفظ وإن كان أجمله». العمدة. ج١/١٩.

شـئْتَ منهما الأنامل، وتُـرَكَّبُ الفُصوص في حُفَرِ المفاصل، وقد تَرَبَّعَ في صدرها حُقَّانِ كـأنهما رُمَّانَتـان (يَخْرقان عليـها ثِيابهـا)، من تحتـه بَطْنٌ طَويٌّ الطَّبَـاطِيِّ المُدْمَجَةِ، كُسِيَ عُكَنًا كالقراطيس المُدْرَجة، تُحيط تلك العُكَنُ بِسُرَّةٍ كَمُدْهِنِ العاج المَجْلُوِّ، خلْف ذلك ظهر كالجداول ينتهي إلى خِصْرٍ لولا رحمة الله لانْخَزَل، تحته كَفَلٌ يُقْعِدُها إذا نَهضَتْ، ويُنْهِضُها إذا قَعَدتْ، كأنه دِعْصٌ (قطعة مستديرة) رَمْل، لَبَّدَهُ سقوط الطَّلِّ، يحمله فَخِذان لَفَّاوانِ كـأنهما نَضِيدُ الجُمَان، تحملهما ساقانِ خَدَلجَّتان (ممتلئتان) كالبُرْدِي (نبات ذو شعيرات حسنة المظهر) وُشِّيَتا بِشَعر أسـود، كـأنه حَلَقُ الزَّرَدِ، ويحـمل ذلك قَـدَمـان كَـحـذْوِ اللسـان، تبـارك الله، مع صِغَرهما كيف تُطِيقان حمل ما فوقهما، فأما ما سِوى ذلك فقد تَرَكْتُ أن أصفه غير أنه أَحسَنُ ما وصفه واصف بِنَظْمٍ أو نَثْرٍ»[(١)].

إن كل مشاهير العشاق من الشعراء الذين بَنَيْنَا بحثنا على شعرهم، يضربون بِسَهْمٍ في هذه الأوصاف التي يقدمها هذا النص بأحسن مما قَدَّمها الشعراء أنفسهم، بل إن بعضها لم نعثر على تجسيد شعري له، رغم أن الشعراء وسَّعوا كثيرا في أوصاف الحُسن سواء كان جسديا أو معنويا (حديثا، أخلاقا، فكرا ومعرفة..).

وبدون شك، فإن هذا النص قد يكون مصدرا أساسيا من المصادر التي عاد إليها العشاق لتوصيف مناحي الجمال في المرأة. وكل من أَخْطَأَ سَمْتَ هذا المصدر فإنه، لا محالة، سَيُخْطِئُ الصياغة الجيدة أو يُدركُه التقصير في بناء المعاني الغزلية مهما كان نوعها (عذري أو حضري)، ومهما كانت درجة إحساسه بالحب وإعجابه بالجمال، فامتلاك قدر كافٍ من اللغة وعناصر التصوير هو الكفيل بنقل الأحاسيس بصورة مُعْجِبَة.

بل إن النثر العربي أَوْجَدَ قاعدةً خِصْبَةً من المعاني والألفاظ مَكَّنَتْ من وضع عَمود للحسن ورداءٍ وبُرْنُس له، فقالوا: «عُمود الحُسْن الشَّطَاطُ (الطول واعتدال القامة)، ورِداؤُه البياض، وبُرْنُسُه الشَّعْرُ»[(٢)].

---

(١) العقد الفريد. ج٧/ ص١١٩-١٢٠. كل الشروح وُضعت من قِبَلنا لِتَيْسِير فهم النص.

(٢) العقد الفريد. ج٧/ ص١٦٥.

هكذا إذن، فالنثر عبَّر عن حسن المرأة، فلم يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا دَقَّق فيها واختار لها من عيون الألفاظ ما يرفع من شَأْوِها، حتى وإن كانت هذه الصغائر مُحْتَقَرَة عند العوام، وكانت كبائر الأوصاف الحسنة مألوفة من كثرة استئناس الناس بها، فاجتمع الرأي على أنها لا تُمَيِّزُ امرأة عن أخرى. حتى إذا ما استوى نَظْمُ الشعر للعرب، نازَعَ سلطة النثر في تصوير الجمال، وفَرَّق الشعراء بينهم ما كان مجْموعا، ووَسَّعوا ما كان مُخْتَزَلا، وتجاهلوا الكثير من الأوصاف التي كانت معروفة؛ فما أشاعه الشعر فإنه معروف، وما تجاهله صار مغمورا.

ولذلك، تداول الناس أوصافا للنساء ركز عليها الشعراء من ضمن ما ركزوا عليه وهم يصوغون المعاني النثرية صياغة شعرية. ونضع أمام القارئ ثلاثة نماذج، أَوَّلُها جاهلي لعنترة، والآخران إسلاميَان للمجنون؛ قال عنترة واصفا عبلة(١):

لئِنْ أَضْحَتِ الأَطْلاَلُ مِنْها خَوَالِيا
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ فِيها مِنَ الْعَيْشِ مَبْهَجُ
فَيا طَالَما مَازَحْتُ فِيها عُبَيْلَةَ
وَمَازَحَني فِيها الْغَزالُ الْمُغَنَّجُ
أَغَنُّ، مَليحُ الدَّلِّ، أَحْوَرُ، أَكْحَلُ
أَزَجُّ، نَقِيُّ الخَدِّ، أَبْلَجُ، أَدْعَجُ
لَهُ حَاجِبٌ كَالنُّون فَوْقَ جُفُونِهِ
وَثَغْرٌ كَزَهْرِ الأُقْحُوَانِ مُفَلَّجُ
وَرِدْفٌ لَهُ ثِقْلٌ وَقَدٌّ مُهَفْهَفٌ
وَخَدٌّ بِهِ وَرْدٌ وَسَاقٌ خَدَلَّجُ
وَبطْنٌ كَطَيِّ السَّابِرِيَّةِ لَيِّنٌ
أَقَبُّ لَطِيفٌ ضَامِرُ الْكَشْحِ أَنْعَجُ

(١) الديوان. ص٤١-٤٢.

وقال المجنون[١]:

مُنَعَّمَةٌ لَوْ قَابَلَ الْبَدْرَ وَجْهُهَا
لَكَانَ لَهُ فَضْلٌ مُبِينٌ عَلى الْبَدْرِ
هِلاَلِيَّةُ الأَعْلى مُطَلَّخَةُ الذُّرا
مُرَجْرَجَةُ السُّفْلى مُهَفْهَفَةُ الْخَصْرِ
مُبَتَّلَةٌ هَيْفَاءُ مَهْضُومَةُ الحَشا
مُوَرَّدَةُ الخَدَّيْنِ وَاضِحَةُ الثَّغْرِ
خَدَلجَّةُ السَّاقَيْنِ بَضٌّ بَضِيضَةٌ
مُفَلَّجَةّ الأَنْيابِ مَصْقُولَةُ الْعُمْرِ

وقال أيضا[٢]:

مُنَعَّمَةُ الأَطْرافِ هِيَفٌ بُطونُها
كَواعِبُ تَمْشي مِشْيَةَ الخَيْلِ في الْوَحَلِ
وَأَعْناقُها أَعْناقُ غِزْلانِ رَمْلَةٍ
وَأَعْيُنُها مِنْ أعْيُنِ البَقَرِ النُّجْلِ
وَأَثْلاثُها السُّفْلى بُرادِي سَاحِلٍ
وَأثلاثها الوُسْطى كَثِيبٌ مِنَ الرَّمْلِ
وَأَثْلاثُها الْعُلْيا كَأَنَّ فُروعَها
عَناقِيدُ تُغَذّى بالدِّهانِ وَبِالغُسْلِ
وَتَرْمي فَتَصْطادُ الْقُلُوبَ عُيُونُها
وَأَطْرافُها مَا تُحْسِنُ الرَّمْيَ بِالنَّبْلِ

٢.١. النَّفَسُ الديني

غير خافٍ أن ظهور الإسلام أحدث مجموعة من التحويلات التي امتدت إلى

(١) الديوان. ص١١٨-١١٩.

(٢) الديوان. ص١٨٠.

كل المجالات، وكان من نتائج ذلك أن هذَّب الكثيرَ من السلوكات وزَكَّى أخرى، وتغير تعاملُ الناس مع كل ما يحيط بهم، إن على مستوى الممارسة المادية الفعلية أو على مستوى التعبير واللغة.

ولأن الشعر كان يلعب الأدوار كلَّها في حياة الإنسان العربي، كان من الطبيعي أن يدخل ضمن اهتمامات الدعوة التي تَبَنَّتْ جانبا مهما ونَبَذَتِ الباقي. وبعيدا عن مبدإ الإقصاء والتزكية، فإن توظيف اللغة بدأ يأخذ أشكالا أخرى، وصار الشعراء يَمْتحون من مَعِين النص القرآني الذي ظهر تَمَيُّزُهُ حتى لمن لم يؤمن به. فاسْتُحْدِثَتْ طرائق جديدة في الصياغة تتلاءم وطبيعة المعاني التي لا عَهْدَ للشعراء بها من قبل. ومن يطالع الشعر العربي القديم ويعقد مقارنة بين الزمن الجاهلي والإسلامي يُدرك حجم التغيير الذي لحق الشعر.

وإذا كنا في هذا الكتاب غير معنيين بموقف الإسلام من الشعر ونظرته للغزل بشكل عام والعذري بشكل خاص، فإننا معنيون بكشف تجليات تأثير الدعوة (لا سيما خطابها) في الخطاب الشعري الغزلي العذري، وهي تجليات مختلفة تبدأ من توظيف الشعراء للرموز الدينية، مرورا بشعائر العقيدة ووصولا إلى تأويلات لجأ إليها الشعراء لتبرير بعض السلوكات. وهذه التجليات لا تتجسد بالقدر نفسه في الشعر العذري، كما لا توجد في كل الدواوين، وإنما تُهيمن بعض التوظيفات وتَنْدُرُ أخرى وينعدم البعض. ويبقى ديوان المجنون علامة بارزة جدا لقياس درجة وحجم اختراق المعاني الإسلامية لشعر هذا الرجل، وأشعار باقي الشعراء، على نُدْرتها، إنما هي مُحاكاة لِما يوجد في ديوان المجنون، وبكثافة.

وأول تَجَلٍّ لحضور النَّفَس الديني في النص الشعري يكمن في توظيف صورة العذاب التي أظهرها الله تعالى للكافرين الذين تُبَدَّلُ جلودهم كلما نَضِجَت من شدة النار حتى يبقى إحساسهم بالألم مستمرا، وهي صورة ملائمة جدا لإبراز طبيعة العذاب الذي يعيشه شعراء العذرية؛ قال المجنون[1]:

(١) الديوان. ص٨٤.

وَجَــــــدْتُ الحُبَّ نِـــيــرانًا تَـلَـظَّــى
قُـلُوبُ الْـعــاشِـــــقِينَ لَهـــــا وَقــودُ
فَـــلوْ كـــــانَـتْ احْــتَـرَقـتْ تَفـانَـتْ
وَلَـكِـنْ كُـلَّـمــــــا احْــتَـرَقَـتْ تَــعُــودُ
كَــــأَهْلِ الـنَّارِ إذا نَـضَـــــجَتْ جُلَودٌ
أُعـــيــدَتْ- لِلشَّـــقــاءِ- لَهُمْ جُلــو دُ

فـالحب، إذن، نار لَهيبُها من قلوب العاشقين. وهذا المعنى يُذَكِّرنا بقوله تعالى: ﴿فَإِنْ لمْ تَفْعلوا ولَنْ تفعَلوا فَاتَّقوا النَّارَ التِّي وَقُودُها النَّاسُ والحِجارَةُ﴾[١]. كما أن معنى البيتين الأخيرين يُحيلان مباشرة على قوله تعالى: ﴿إنَّ الَّذينَ كَفروا بِآياتِنا سَوْفَ نُصْليهِمْ نَارًا، كُلَّما نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْناهُمْ جُلُودا غَيْرَها لِيَذوقوا العَذابَ﴾[٢].

وما إن يتدرج المجنون في بناء معانيه الشعرية حتى يُمْعِن في ما جاءت به الآيات للتعبير عن حالات شبيهة يقصد إليها الشاعر، فلا يجد أفضل من التعابير القرآنية، حتى وإن كان ما يعادلها في التراث الشعري الجاهلي؛ قال المجنون متحدثا عن حتمية الموت وجهل الناس لمصائرهم وأرض موتهم والكيفية التي يموتون بها، ومتحدثا عن حب النفس لأشياء وكُرْهها لأخرى دون تَقْدِيرٍ منها لِمَكْمَنِ الشر والخير[٣]:

وإنَّ أخَـــاكَ الْـكــــارِهَ الْـــــورْدَ وَاردٌ
وَإنَّـكَ مـــرْأَى مِـنْ أَخــيكَ وَيَسْـــمَـعُ
وَإنَّـكَ لاَ تَـدْري بِـــأَيِّ بَـلْـدَةٍ تَـمُــــوتُ
وَلا عَـــنْ أيِّ شِــــقَّـــيْـــكَ تُـصْــرَعُ

(١) سورة البقرة. الآية٢٣.
(٢) سورة النساء. الآية٥٥.
(٣) الديوان. ص١٤٨.

وَإِنَّـــكَ لاَ تَــدْرِي أَشَـيْءٌ تُـحِـــبُّـهُ
وَآخَـرُ مِـــمَّـا تَـكْـرَهُ النَّــفْـعَ أَنْفَـعُ

فمعنى هذه الأبيات يُذَكِّرُنا بقول امرئ القيس متحدثا عن الغِنى والفقر والموت والرحلة؛ قال[١]:

وَمـا يَـدْرِي الْفَـــقِـــيرُ مَـــتى غِناهُ
وَمَـــا يَـدْرِي الْغَنِـيُّ مَـــتى يَـمُـــوتُ
ومَـــا تَــدْرِي إِذا يَـمَّـــــمْتَ أَرْضَـــا
بِـــأَيِّ أَرْضٍ يُـدْرِكُـكَ الْـمَـبِـيـتُ

إلا أن التأثير القرآني واضح جدا من خلال ثلاث آيات من سُوَر مختلفة، أَلَّفَ بينها المجنون لِصُنْعِ معناه الشعري؛ فالبيت الأول يُحيل على قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلاقِيكُمْ﴾[٢]، وعلى قوله تعالى ﴿وَإِنْ مِنْكُمْ إِلاَّ وارِدُها كَانَ عَلى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا﴾[٣]، بينما يُحيل بيته الثاني على قوله تعالى: ﴿وَما تَدْرِي نَفْسٌ ماذا تَكْسِبُ غَدًا وَما تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ﴾[٤]. أما معنى البيت الثالث، فإنه مأخوذ من قوله عز وجل: ﴿وَعَسى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ، وَعَسى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ، واللهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لا تَعْلَمُون﴾[٥].

ومثل هذه الاستفادة من الآيات الدينية مكرر في رثاء المجنون لأبيه؛ قال[٦]:

فَـلا يُبْـعِـدَنَّكَ اللهُ يا ابْنَ مُـزَاحِمٍ
فَكُلُّ امْـــرِئٍ لِلْـمَـــوْتِ شَـــارِبُهْ

(١) الديوان. ص٤٢٦.

(٢) سورة الجمعة. الآية٨.

(٣) سورة مريم. الآية٧١.

(٤) سورة لقمان. الآية٣٣.

(٥) سورة البقرة. الآية٢١٤.

(٥) الديوان. ص٥٤.

وفي سياق حديث قيس المتكرر عن حبه لليلى، وبينما وجد نفسه في مقام المبرِّر لمكانة هذا الحب المتمكن من قلبه، احتاج إلى سلسلة من صيَغ القَسَم التي وجدها في القرآن؛ فتأكيدُ الحب لمِن تُحِب، إذا ما دُفِعْتَ إلى القَسَم، يُوجِبُ أن تُقْسم بما هو أَعَزُّ، وكذلك فعل الشاعر في قوله[1]:

أَلا زَعَـمَتْ لـيْـلى بِأَنْ لاَ أُحِــبُّـهَــا
بَلى وَاللَّيــالِي الْعَـشْـرِ والشَّـفْعِ والوَتْرِ
بَلى وَالَّذي لا يَعلَـمُ الْغَــيْبَ غَــيْرُهُ
بِقُدْرَتِهِ تَجْـري السَّـفائِـنُ فـي الْبَـحْـرِ
بَلـى وَالذي نَادَى مِـنَ الطُّورِ عَــبْـدَهُ
وَعَــظَّـمَ أَيـَّامَ الـذَّبـيـحَـةِ وَالــنَّـحْــرِ
لَقَـدْ فُـضِّلَتْ لَيْلى عَلى النّاس مِـثْلَمـا
عَلـى أَلْفِ شَـهْرٍ فُــضِّـلَتْ لَيْلَةُ الْقَـدْرِ

على غرار النموذج السابق، فهذه الأبيات تجمع بين أربع آيات موزعة على سور القرآن، كُلٌّ في الموضع الذي ينبغي أن تكون فيه بحسب المعنى المراد تأديته.

فالشطر الثاني من البيت الأول مأخوذ بصيغته من سورة الفجر، إذ يقول تعالى: ﴿وَالْفَجْرِ وَلَيَالٍ عَشْرٍ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ﴾[2]. أما معنى البيت الثاني، فإنه يُذَكِّرُ بقوله تعالى في سورة هود: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللهِ مُجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا﴾[3]، في حين نسج الشاعر شطر البيت الثالث من قوله تعالى: ﴿وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا﴾[4]، في إشارة إلى تكليم الله سبحانه وتعالى موسى عليه السلام، وهي صيغة مكررة في مواضع أخرى من القرآن خصوصا في سورة القصص (الآية ٦٤).

---

(١) الديوان. ص١٢٢-١٢٣.

(٢) الآيات:١-٢-٣.

(٣) الآية٤١.

(٤) سورة مريم. الآية٥٢.

ولما انتهى الشاعر من القَسَم، انتبه إلى تأكيد أفضلية ليلى على الناس، فلم يجد أنسب من المفاضلة التي أقامها الله عَزَّ وجلّ بين ليلة القدر وسائر الليالي، فأخذ معنى الآية الكريمة: ﴿لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ﴾[١]، لتبيان مقدار الأفضلية.

وتُعَدُّ طقوس الحج من أكثر الشعائر حضورا في شعر المجنون، وبنسبة أقل، عند كُثَيِّر وجميل. فلا يخلو شعر لهم من ذكر هذه الطقوس أكانوا يمارسونها، أو من خلال القَسم أيضا كما فعل المجنون في قوله[٢]:

حَلَفْتُ بِمَنْ صَلَّتْ قُـــرَيْشٌ وَجَـمَّـــرَتْ
لَهُ بِـمِنَـىً يَـومَ الإِفـــاَضَـةِ والنَّـحْــــرِ
وَمَـــــا حَـــلَـقُـــوا مِنْ رأْسِ كُلِّ مُـــلَبِّئٍ
صَبِيحَـةَ عَشْرٍ قَدْ مَضَيْنَ مِنَ الشَّهْرِ
لَقَـدْ أَصْـبَـحَتْ مِنِّي حَـصانًا بَـرِيئَـةً
مُطَهَّــرَةً لَـيلى مِـنَ الْفُــحْشِ وَالنُّكْرِ

فكل هذه المعاني مذكورة، بتفصيل، في قوله تعالى موضحا للناس مناسك الحج وكيفية أدائها: ﴿وَأَتِمُّوا الحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لله، فَإِنْ أُحْصِرْتُمْ فَما اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ، وَلا تَحْلِقوا رُؤُوسَكُمْ حتَّى يَبْلُغَ الْهَدْيُ مَحِلَّهُ (...)، فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلاثَةِ أَيَّام في الحَجِّ وَسَبْعَةٍ إذا رَجَعْتُمْ، تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ (...)، فَإِذا أَفَضْتُمْ مِنْ عَرَفاتٍ فَاذْكُروا اللهَ...﴾[٣].

وتردُّدُ الحج ومناسكه في أشعار الشعراء العشاق أمر مفهوم لأن زمنه كان أحد الأزمنة الملائمة للقاء الحبيبات، وهو أمر غير مَوْقُوف على العذريين، وإنما يتعداهم إلى الحَضَرِيِّين وإلى الجاهليِّين أيضا. وفي أشعار عُمَر بنَ أبى ربيعة الدليل على أن هذا الحضور أمر مَشاع، وحَوْلَهُ نُسِجَتِ الكثير من القصص بين

---

(١) سورة القدر. الآية٣.

(٢) الديوان. ص١٢١.

(٣) انظر سورة البقرة من الآية ١٩٥ إلى الآية ١٩٨.

قيس وليلى، وقيس ولبنى، وعمر وصُوَيْحِباته، وغيرهم.

ومن النماذج التي تستدعي المعاني الدينية بشكل صُراحٍ، قول المجنون في معرض حديثه عن علاقته بالأطباء[1]:

فَقُلْتُ وَمَرْضَى النَّاسِ يَسْعَوْنَ حَوْلَهُ

أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مِنْكَ مُداوِيا

فالشطر الثاني يحيل مباشرة على سورة الناس:﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ﴾.

وليس الحج وحده الذي أَلْهَمَ الشعراء بمجموعة من المعاني، وإنما باقي الفرائض؛ حتى إن الصلاة كانت من بين ما طَرَقَهُ الشعراء، لكن دون أن يُحافظوا على وضعها الطبيعي في التوظيف الديني. فإذا كان الحج مناسبة مواتية للقاء الحبيبة، فإن الخشوع في الصلاة يُذَكِّرهم بمحبوباتهم، فترى بعضهم يبكي في الصلاة مع يقينه من عَواقب ذلك، وترى البعض الآخر يُوَلِّي وجهه شَطْر الحبيبة بدَل المسجد الحرام، ليأتي شاعر غيرهم ويُفْتي بأنَّ تحويلَ القِبْلة، أو التَّخَشُّعَ وذكرَ الحبيبة في الصلاة بدل الله تعالى مغفور؛ قال المجنون[2]:

أَراني إذا صَلَّيْتُ يَمَّمْتُ نَحْوَها

بِوَجْهي وَإِنْ كانَ المُصَلَّى وَرائِيا

وقال عُروة بن حزام[3]:

أُصَلِّي فَأَبْكي فِي الصَّلاةِ لِذِكْرِها

لِيَ الْوَيْلُ مِمَّا يَكْتُبِ الْمَلَكانِ

وقال كُثَيِّر عزة[4]:

خَلِيلَيَّ هَذا رَبْعُ عَزَّةَ فَاعْقِلا

قَلُوصَيْكُما ثُمَّ ابْكِيا حَيْثُ حَلَّتْ

(١) الديوان. ص٢٣٧.

(٢) الديوان. ص٢٢٨.

(٣) الديوان. ص٥١.

(٤) الديوان. ص٤٢-٤٣.

وَمُـــسًّـا تُـرابًا كـانَ قَـــدْ مَسَّ جِلْدَهَـا
وَبِيـــتًـــا وَظِـلاً حَـــيْـثُ بَـاتَـتْ وَظَلَّتْ
وَلا تَيْـأَسَـــا أَنْ يَـمْـحُـــوَ اللهُ عَنْكُمَـا
ذُنُوبًـا إِذا صَلَّيْـتُـمَـــا حَـيْـثُ صَلَّـتْ

فهؤلاء لا يجهلون قوله تعالى: ﴿وَقَدْ نَرى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ في السَّماءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضاها، فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الحَرام، وحَيْثُ ما كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَه﴾(١)، ولكنَّ تَقَلُّبَ قُلوبهم في كل اتجاه لا يَثْبُت إلا على ناحية تكون فيها المحبوبات، وقد فَعَلوا. وهذه الأبيات من بين أبيات كثيرة تشهد على تناول الشعراء للمعنى نفسه كما سنرى في تناص الاستجابة الذي أشَّرْنا عليه بعنوان: «معاني الاستجابة».

وسيتم ذكر الصوم أيضا ضمن سلسلة الفرائض المُسْتَحْضَرَة، فَصَوْمُ الشعراء عن محبوباتهم شاقٌّ، ومما يزيد من مشقته إدراكهم أنهم غير مُتابِينَ على هذا الصيام مهما كان إخلاص النية فيه، ولذلك استحق اشتياقُهُم للقاء المحبوبة أن يُقارَن بشوق الصائم للقاء الماء البارد في يوم قائظٍ؛ قال المجنون(٢):

أَظَـلُّ أُمَـنِّي النَّفْسَ إِيَّـاكِ خَـالِيَـا
كَـــمَـا يَتَـــمَنَّى بَارِدَ المْاءِ صَـائِمُ

إن فرحة الصائم بلقاء الإفطار (الماء)، وبَعده لقاء ربه عز وجلَّ، لا يعادلها إلا فَرحة مُحِبٍّ التقى محبوبةً هامَ بها زمنا طويلا حتى وإن كانت هذه الفرحة غير مكتملة، إما لِتَمَنُّعِ الأهل أو لِزواج هذه المحبوبة، لتظل فرحته مخنوقةً في الحلق، تماما كما ظلت المآسي تُضيء حَوانِجَ الشعراء وهم بعيدون في أراضٍ يطاردون فيها أحلامهم وينتظرون طُروقَ الطَّيْف.

وهكذا إذن، استحضر هؤلاء الشعراء المعاني الدينية من خلال أركانها الأساسية: الحج والصلاة والصوم، أما الشهادة والتوحيد، فَسَجِيَّةٌ معروفة عند

---

(١) سورة البقرة. الآية١٤٤.

(٢) الديوان. ص١٨٥.

هؤلاء، بينما لا زكاةَ عند المُحبين، فَرأْس مالهم بَدَّدوهُ بين أيادي المحبوبات وباؤُوا بأكبر الخَسارات، فَهاموا على وجهوهم حَيَارى ضائعين في المَفاوِزِ القِفار، لم يُبْقِ لهم الدهر ما يُنفقون إلا الشعر.

يضاف إلى ذلك بعض الإشارات الدينية التي تتصل ببصيرة الإنسان وسلطة القلب، فكثيرا ما قضت الشريعة لصالح القلوب، وجعلَتْها مركزا إما للإيمان أو الكفر، الحب أو الكراهية، حتى ثَبَت أنَّ القلوب إنما هي التي تُصاب بالعمى لا الأبصار، استنادا إلى قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لا تَعْمى الأَبْصارُ وَلَكِنْ تَعْمى القُلُوبُ الّتي في الصُّدور﴾(١).

وهذا المعنى يُستفاد من قول كُثير عزة(٢):

يُزَهِّدُنِي فِي حُبِّ عَزَّةَ مَعْشَرٌ
قُلُوبُهُمْ فِيهَا مُخَالِفَةً لِقَلْبِي
فَقُلْتُ دَعُوا قَلْبِي وَمَا اخْتَارَ وارْتَضَى
فَبِالْقَلْبِ لا بِالْعَيْنِ يُبْصِرُ ذُو اللُّبِّ

إنه إذن، الوجه الأول من أوجه توظيف العذريين لمعاني القرآن، يتصل اتصالا مباشرا بالفرائض والمناسك المحيطة بها، والتي تتقاطع مع طقوس العشاق في كثير من المظاهر، مما جعلها أكثر المعاني ترددا في أشعارهم.

أما الوجه الآخر من أوجه هذا الاستثمار، فيتعلق بأعلام الدين، وعلى رأسهم الأنبياء والرُّسُلُ الذين اشْتُهِروا بوقائع كان فيها الحب هو العَلاَمَةَ المُميِّزة لوقائعهم كما عند يوسف عليه السلام.

وإذا كان الشعراء قد دخلوا في حوار مع مناسك الفرائض وحَوَّروا بعضها بما رأوه يخدم معانيهم دون اعتبار لمبدإ الخطإ والصواب، فإن الإتيان بهذه الرموز وُظِّفَ على سبيل الاستشهاد بأن الحب ظاهرة إنسانية لا ينفك من عُقالِها إنْسِيٌّ مهما كان وضعه، وهو ما يُستفاد من قول المجنون الذي حشر فيه خمسة

---

(١) سورة الحج. الآية٤٤.

(٢) الديوان. ص٤١.

عشر عَلَما من الأنبياء والملائكة والشعراء المشهورين بعشقهم[1]:

لَعَمْري ما لاَقَى جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرٍ
كَوَجْدِي بليْلى، لاَ وَلَمْ يَلْقَ مُسْلِمُ
وَلَمْ يَلْقَ قَابُوسُ وَقَيْسُ وَعُرْوَةُ
وَلمْ يَلْقَهُ قَبْلي فَصِيحٌ وَأَعْجَمُ
صَبَا يُوسُفُ وَاسْتَشْعَرَ الحُبَّ قَلْبُهُ
وَلا كَادَ دَاوُدُ مِنَ الحُبِّ يَسْلَمُ
وَبِشْرُ وَهِنْدُ ثُمَّ سَعْدُ وَوَامِقُ
وَتَوْبَةُ أَضْنَاهُ الْهَوى المُتَقَسِّمُ
وَهَارُوتُ لاقَى مِنْ جَوى الحُبِّ سَطْوَةً
وَمَارُوتَ فَاجَأَهُ الْبَلاَءُ المُصَمَّمُ
وَلَمْ يَخْلُ مِنْهُ المُصْطَفى سَيِّدُ الْوَرى
أَبُو الْقَاسِمِ الزَّاكي النَّبِيِّ المُكَرَّمِ

(١) الديوان. ص١٢٨. وإذا كان جميل وعُرْوة بن حزام معروفَيْن، فإن قيسا لا شك هو قيس لبنى لأن الأخبار تفيد أنه كان معاصرا له وأن المجنون كان مُحِبّا لشعره. أما بِشْر وهند فلهما قصة طريفة تشبه قصة يوسف عليه السلام، يمكن الرجوع إليها في كتاب «شهداء العشق وطرائف العشاق» لعبد الأمير مهنا. من الصفحة١٣٥ إلى١٣٧. أما سعد فلم نعثر إلا على سعد بن ناشب في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ويُستفاد أنه عاش قبل قيس. أما شاعران آخران باسم سعد فقد عثرنا عليهما في الأغاني للأصفهاني، لكن عاشا بعد المجنون بعشرات السنوات. بينما لم نعثر على مُسْلِم وقابوس ووامِق في كل المَظانِّ التي امتدت إليها أيدينا. أما الأنبياء فهم معروفون. وتوبة الحميري أيضا صاحب ليلى الأخيلية، ولا ندري مقام هاروت وماروت في العشق، وإن كانت بعض الآثار الواردة عن الصحابة والتابعين في تفسير ابن كثير تشير، ضمن تفسيرات كثيرة، إلى أنهما مَلَكان افْتُتِنَا بامرأة حسناء «ابتلاء من الله لهما لما أنزلهما إلى الأرض بطلب منهما» فراوداها على نفسها، فاشترطت عليهما أن يعلمانها السحر لتطاوعهما. والله أعلم! يُنْظَر تفسير ابن كثير الجزء الأول». تفسير سورة البقرة. الآية١٠١.

إن قيسا هنا التفت إلى قصة يوسف مع زُلَيْخَة امرأة العزيز، وكيف أنها هَمَّتْ به وهَمَّ بها، ولولا رحمةٌ من الله تبارك وتعالى أدركَتْهُ لاستسلم كما في الآية الكريمة: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ، كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ﴾(١)، وهو ما يشير إليه بَيتٌ مُنفرد لِكُثير عزة(٢):

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ ثُمَّ هَابَتْ وَهِبْتُهَا
حَيَاءً وَمِثْلي بِالحَيَاءِ حَقِيقُ

إن استلهام قصة يوسف عليه السلام وزليخة استلهام كامل، غير أن كُثيرا لجأ إلى تَحْويلٍ بسيط في سلوك الشخصيتين، فإذا كان الإعراض واقع من قِبَلِ يوسف عليه السلام في الآية، فإن عَزَّة كانت المُعْرِض، ولم يُبْقِ كُثير لنفسه غيرَ قليل من الحياء.

وبالعودة إلى نص المجنون نلاحظ أنه يشير إلى ما عُرِف عن الرسول الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام من حبه لعائشة وميله إليها من دون نسائه الأخريات معترفا بأنه لا يملك من أمر قلبه شيئا في هذا الباب، أليس هو القائل: }هَذِهِ قِسْمتي في ما أملك، فَلا تُؤاخِذْني في مَا لا أَمْلك{؟!، وموتُه في حِجْرها دليل على هذا الميل.

وبالارتباط بالتجاء الشعراء إلى توظيف الأعلام الدينية استدعى المجنون علاقة الحب التي جمعت عيسى عليه السلام بالنصارى الذين رفعوه إلى درجة البُنُوَّةِ لله سبحانه، وذلك في قوله متحدثا عن حبه وحنينه لليلى(٣):

أَحِنُّ إليْهَا كُلَّما ذَرَّ شَارِقٌ
كَحُبِّ النَّصارَى قُدْسَ عيسَى بْنِ مَرْيما

---

(١) سورة يوسف. الآية٢٤.

(٢) الديوان. ص١٠٥.

(٣) الديوان. ص٢٠١.

٢. معاني الاستجابة

إذا كانت أبصار الشعراء قد ارتدَّتْ إلى الخلف في المحور السابق؛ إذ أَمْعَنوا النظر في الشعر الجاهلي ونَثْرِه والمعاني الدينية، فجاءت أشعارهم مُفْعَمَة بأنفاس من هذا التراث، حتى إن بعضها وصل حد الإسقاط المباشر دون زيادة، وبعضها الآخر تجاوزَ هذه الإسقاطات إلى إبداع ظاهر، فإن هذه الأبصار ستنظر أمامها أو خلفها بقليل (عصر الخلفاء وبداية العصر الأموي) لترى ما يُحيط بها من إبداع، فتستفيد على قدر الحاجة، وتُفيدُ على قدر الاستحسان في النظم.

إننا نقصد بمعاني الاستجابة تلك المعاني التي استجاب من خلالها الشعراء لبعضهم البعض حتى صارت عامةً من حيث الدلالةُ، مميِّزةً لكل شاعر من حيث الإجادة في صياغتها وتوسيعها أو اختزالها بالشكل الذي يتلاءم والمعنى الشعري الذي يرومه، وهي ظاهرة لا تقل أهمية مقارنة بظاهرة تأصيل المعاني.

ومناقشة هذه الظاهرة تقتضي التمييز بين شكلين؛ يتجلى الأول في المعاني المُعادة بصِيَغ متعددة عند شاعر واحد، ويتجلى الثاني في اشتراك الشعراء المُتزامنِين في معنى واحد. من صور الشكل الأول قول المجنون في أنحاء من الديوان(١):

١-أَيَا رَبِّ إنْ لمْ تَقْسِمِ الحُبَّ بَيْنَنَا
سَواءَيْنِ فَاجْعَلْني عَلَى حُبِّها جَلْدَا
٢-وَإلاَّ فَسَاوِ الْحُبَّ بَيْني وَبَيْنَها
فَإنَّكَ يا مَوْلايَ تَحْكُمُ بالْعَدْلِ
٣-فَيا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بيْني وَبَيْنها
يَكُونُ كَفافًا لاَ عَلَيَّ وَلاَ لِيَا
٤-فَيَا رَبِّ إنْ صَيَّرْتَ لَيْلى هِيَ المُنى
فَزِنِّي بعَيْنَيْها كَما زِنْتَها لِيَا

يوجد معنى ثابت في هذه الأبيات الأربعة، وهو طلب المجنون، بإلحاح، من

(١) الديوان. الصفحات: ٩٤-١٨١-٢٢٧-٢٢٨.

الله عز وجل أن يُودِعَ قلْبَ ليلى مثلما أَوْدَعَ قلبه حُبَّها. وحول هذا المعنى معاني جزئية تتحول بتحول القافية، وتحديدا في البيتين الأول والثاني؛ فإذا كان الشاعر في الشطر الثاني من البيت الأول يطرح بديلا لعدم تحقق شرط العدالة في الحب (الصبر)، فإنه في الشطر الثاني من البيت الثاني يذهب مذهبا مخالفا؛ حيث الإقرار بعدالة الله عز وجل، بينما يتفق الشطران الثانيان من البيت الثالث والرابع في التأكيد على طلب العدل انسجاما مع الأشطر الأولى من كل الأبيات.

ومن المعاني المكررة أيضا، حديث المجنون عن الضرب الذي تتعرض له ليلى، وقد يكون ضربا ماديا مباشرا، أو ضربا معنويا رمزيا يعني المنع (وهذا هو الراجح)، وكيف أن زيارته حَيَّها تُقابَل بالجُحود من قِبَل أهلها، مُبْعِدا عنها تهمة التجاهل، ومُلْتَمِسا لها العُذْرَ؛ قال(١):

١-أَمَضْروبَةٌ لَيْلى عَلى أَنْ أَزُورَها
وَمُتَّخَذٌ ذَنْباً لَها أَنْ تَرانِيا
٢- أَتُضْرَبُ لَيْلى كُلَّما زُرْتُ دارَها
وَما ذَنْبُ شَاةٍ طَبَّقَ الأَرْضَ ذِيبُها

ويضعنا هذا المعنى على أعتاب الشكل الثاني من أشكال استجابة الشعراء لبعضهم البعض؛ فغير بعيد عن سلوك الضرب، يأتي المنع الصريح للمحبوبات من رؤية عشاقهن، وهو مِنْ أكثر المعاني تداولا بينهم؛ قال المجنون في موقعين مختلفين من الديوان(٢):

فَإِنْ يَمْنَعوا عَيْني مِنْها فَمَنْ لَهُمْ
بِقَلْبٍ لَهُ بَيْنَ الضُّلوعِ وَجِيبُ
فَإِنْ تَمْنَعوا لَيْلى وَتَحْمُوا بِلادَها
عَلَيَّ فَلَنْ تَمْنَعوا عَلَيَّ القَوافِيَا

---

(١) الديوان. الصفحتان: ٥٩-٢٢٩.

(٢) الديوان. الصفحتان: ٤٤-٢٢٧.

وكان تَوْبَةُ الحِمْيَري قد تناول هذا المعنى في قوله(١):

فـإِنْ تَمْنعـوا لَيْلى وحُـسْنَ حَـديثـهـا
فَلَن تَـمْنَـعـوا مِنّي البُكا والقَـوافِـيـا

فَـهَـلاَّ مَنَعْـتُمْ إذْ مَنعْـتُم كَـلامَـهـا
خَـيـالاً يُوافِـيني عَـنِ النَّأْيِ هَـادِيا

ولم يخرج جميل عما ذهب إليه تَوْبَة والمجنون حين قال(٢):

فَـإِنْ تَحْـجِـبُـوهَا أَوْ يَحُلْ دُون وَصْلِهـا
مَـقَـالَةُ وَاشٍ أَوْ وَعِـيـدُ أَمِـيـرِي

فَلَنْ تَحْـجِـبُـوا عَـيْنِي عَنْ دَائِمِ الْبُكَـا
وَلَنْ تَمْلِكوا مَـا قَـدْ يُجِنُّ ضَـمِـيـرِي

ويبدو أن بَيتيَ توبة يُشكلان المركز الذي يتفرع منه حديث المجنون وجميل عن المنع وسُبُلِ مقاومته من قِبَل هؤلاء الشعراء، وذلك واضح من خلال اختزال هذين البيتين لأهم المعاني التي وردت في أبيات جميل والمجنون.

فَتَوْبَةُ تحدث عن منع الأهل ليلى من رؤيته، وهو ما يعني بطريقة آلية افتقادَه حُسْنَ حديثها، فكانت وسائل المقاومة مُتَضَمَّنَة في البكاء والقوافي/ نظم الشعر وطَرْق الخيال. وهذه ليست عناصر مشتركة بين الحبيبة والحبيب؛ إذ يمكن ممارستها بشكل انفرادي مُنْفَلِتٍ من كل رقابة. وهكذا يدفع تَوْبَةُ الأهلَ إلى العجز ما دام يملك بدائل أخرى تُمَكنه من مُجالَسة ليلى ومحادثتها، مُرَكِّزا على الخيال الذي هو بديل مُفَضَّلٌ عند كل الشعراء، حتى عند الجاهليِّين وغير العذريِّين.

فقد أخذ المجنون هذا المعنى واختزله في مقابلة منعه من الرؤية المباشرة لليلى بنظم الشعر فيها لأنها دائمة الحضور في مُخَيِّلته. وهو اختزال أَفْقَد بيته بعض الجمالية إذا ما قُورِن بِبَيتيَ توبة، بينما كان جميلُ أَوْسَعَ خيالا حين وسَّع

(١) الديوان. ص٨١-٨٢.

(٢) الديوان. ص١٠٦.

من بَيتيّ توبة، فلم يُضيِّعْ ما جاء به الرجل وأضاف إليه عناصر أخرى تُشارك الأهل في المنع، إن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛ فَجَمَعَ إلى عشيرة بُثينة الوُشاة والأمراء الذين أقدموا، في مناسبات عديدة، على إنذار الشعراء بعدم ملاحقة محبوباتهم بعدما اشتكى أهل أو أزواج هؤلاء، وفي المقابل جاء ببديل البكاء، مُواساةً له من إجحاف هذا المنع، مشفوع بطيف الخيال الذي أشار إليه إشارة إبداع بلفظة «يَجِنُّ ضميري» التي تعني أيضاً إضمار الحب الذي لا يستطيع أحدٌ منعَ أحدٍ منه.

ومثل هذا المذهب في تصوير عشق الشعراء وتحديهم الآخرين في سبيل عشقهم دون استسلام، كان مُحَبَّباً عند الناس؛ حيث إظهارُ الخضوع للمحبوبة والإبقاءُ على المودة حتى في ظروف المنع يُعَدُّ سلوكا نبيلا، بينما مُقابَلَةُ بُخْلِ المحبوبة أو حَبْسُها بالجحود والصُّدود يُعد هُجْنَةً؛ فقد علَّق أحدهم على مقطوعة لعُرْوَةَ بن أُذَيْنَة تَحَدَّثَ فيها عن هجر حبيبته له وعِزَّة لقائه بها بقوله: «أحْسَنَ والله، هذا الدائمُ العهدِ والصادقُ الصَّبابة، لا الذي يقول:

إِنْ كــانَ أَهْلُكِ يَمْنَعــوكِ رَغْــبَــةً
عَنِّي فَـــأَهْـلـي بِـي أَضَنُ وَأَرْغَبُ»[(١)]

وهو مذهب سيجد له امتدادا عند الشعراء اللاحقين على توبة وجميل والمجنون، سنرى تجلياته لاحقا.

أما وقد تحقق الشعراء من صرامة هذا المنع، وعلموا أن حرمانهم من المحبوبات سيكون أبديا رغم ما تحمله الأخبار من لقاءات عابرة بين هؤلاء والمحبوبات، حتى وَهُنَّ في بيوت الزوجية، فلم يَبْقَ أمامهم إلا التمني، ولأنهم تَمَنَّوا كل شيء معقول فلم ينتهوا إلى نتيجة مُنْصِفة، فإنهم خرجوا إلى تمني الَّلامعقول. إنه اليأس من الإنسانية المُدمِّرة للمشاعر، والرغبة في الانطلاق اللاَّمحدود؛ حيث لا سلطة لأحد على الآخر، وهو ما لا يتحقق إلا في عالم لا يحكمه منطق العقل؛ قال المجنون[(٢)]:

(١) المقطوعة والقصة في الأغاني ج١٨/ص٣٤٠.

(٢) الديوان. ص٢٦.

أَلاَ لَيْـتَـــنـا كُــنَّـا غَـزالَـيْـن نَـرْتَــعِـي
رِيَاضًـــا مِنَ الحُـــوذَانِ في بَـلَـدٍ قَـــفْـرِ
ألاَ لَـيْـــتَـنا كُنَّـــا حَـمــامَـيْ مَـــفَـازَةٍ
نَطِيـــرُ وَنَأْوِي بِالْـعَـــشِيِّ إِلَى الْوَكْـرِ
أَلا لَيْــتنا حُـوتانِ فـي الْبَــحْـرِ نَـرْتَمـي
إِذا أَمْـسَـــيْـنا نُـلَــــجِّجُ في الْبَـــحْـرِ
وَيَـا لَـيْتَـنـا نَـحْيـا جَـمِـيـعـاً وَلَيْـتَنا
نَصِيـرُ إِذا مِـتْنا ضَـجِيعَـيْنِ في الْقَبْـرِ
ضَـجِيـعَـيْن في قَبْـرٍ عَنِ النَّاس مُـعْـزَلٍ
وَنُقْــرَنُ يَـوْمَ الْبَـعْثِ وَالحَـشْـرِ وَالنَّشْـرِ

ومثل هذه المعاني نجدها عند عروة، لكن بتمني عيش البعير؛ قال(١):

وَيَا لَيْتَ أَنَّا الدَّهْرَ في غَـــيْـــرِ رِيبَـــةٍ
بَعِـــيـــرَانِ نَرْعــا الْقَــفْـرَ مُـــؤْتَلِفَـــانِ
يُطَـرِّدُنا الرُّعْــــيَـــانُ مِـنْ كُـلِّ مَـنْـهَـلٍ
يَقــــولُونَ بَكْرًا عُـــرَّةٍ جَــــــــرِبـــانِ
إِذا نَحْـنُ خِـــفْنا أَنْ يُفَــرِّقَ بَيْــنَنــا
رَدَى الـدَّهْـرِ دانَـى بَـيْـنَـنـا قَـــرْنـانِ

إن تذمُّر الشعراء من تَضْيِيق الناس عليهم جعلهم يَفِرّون إلى ما يُوَفِّرُ لهم قدرا كافيا من الحرية دون الوقوع في إِسَار الأعراف والقوانين التي تُحَجِّمُ مشاعرهم إلى درجة الاغتيال، كما جعلهم الحرمان يتمنون أمنيات غريبة وغير مقبولة حتى من قِبَلِ المحبوبات أحيانا، مثلما كان مع عزة التي آخَذت كُثيرا على ذهابه هذا المذهب حين وسَّع من معنى أبيات عُروة.

وفي سياق التمني دائما، وكما هو واضح في البيتين الأخيرين من مقطوعة المجنون، ينصرف الشعراء إلى بدائل أخرى لواقعهم المُؤْذي. ومن بينها الجمع في

---

(١) الديوان. ص٤٥.

قبر واحد بعد الممات تعويضا على هذا الشَّتَّات الذي أَطْمَرَ أنفسهم في بحار من الأسى والآلام، بل إن منهم من تمنى أن تكون الرُّفقة أطول، تمتد إلى يوم الحشر والنشر، وهذا يعني أنها ستكون رفقة أبدية. فعلى غرار بيتَيِّ المجنون قال عروة بن حزام(١):

بُنَيَّـــةَ عَـــمِّي حِـــيلَ بَيْنِـي وَبَيْنَهَـا
وَضَجَّ لِوَشْكِ الْفُـــرْقَـــةِ الصُّـــرَدَانِ
فَيـا لَيْتَ مَـحْيـانَا جَـمِـيعًـا وَلَيْتَنا
إذا نَحْنُ مِـــتْنا ضَـــمَّنَـا كَـــفْنَـانِ

ومما لا شك فيه أن جميل بثينة أُغْرِمَ بهذا المعنى فكرره بطرق مختلفة في الديوان ثلاث مرات؛ قال(٢):

- أَلاَ لَيْتَنا نَحْيـا جَمِـيعًـا فَإِنْ نَمُتْ
يُوافِي لَدَى الْمَوْتَى ضَـرِيحِي ضَرِيحُـهـا
فَـمـا أَنا فِي طُولِ الحَـيَـاةِ بِـرَاغِبٍ
إذا قِيلَ قَـدْ سُوِّيَ عَلَيْها صَفِيحُهَا
أَظَـلُّ نَهَـاري لاَ أَراها وَتَـلْتَقِـي
مَعَ اللَّيْلِ رُوحي في الْمَنامِ وَرُوحُـهـا
- أَعُـوذُ بِكَ اللَّهُـمَّ أَنْ تَشْـحَطَ النَّوى
بِبَـثْنَةَ فـي أَدْنَـى حَياتي وَلا حَـشْري
وَجَـاوِرْ إذا مـا مِـتُّ بَيْنِـي وَبَيْنَـهـا
فَيَـا حَـبَّـذا مَوْتي إذا جَـاوَرَتْ قَبْـري
- يَهْـوَاكِ مـا عِـشْتُ الْفُـؤادُ فَـإِنْ أَمُتْ
يَـتَّبِعْ صَدَايَ صَـدَاكِ بَيْـنَ الأَقْـبُـرِ

---

(١) الديوان. ص٤٤.

(٢) الديوان. ص٥١-٩٨-١٠٣.

ومثل هذه الأمنيات جَهَرَ بها المجنون في قوله[1]:

أَلاَ ليْــتَ لحْــدَكِ كــانَ لحْــدي

إذا ضَــمَّتْ جَــنـائِـزُنا اللُّحُــودُ

إن حديث الشعراء عن رغبة الاقتران بالمحبوبات في الموت والقبر والحشر، هو تتميم لحديثهم عن حب مُقَرَّرٍ في الأزل قبل التَّخَلُّق وأثناءَه وبَعدَه. فإذا كان المجنون خرج من سلسلة أُمْنياته المستحيلةِ التَّحقق إلى أمنية الاقتران في مصير الموت وما بعده، فإن عروة تحدث عن الأمنية نفسها وبطَمَع أقوى حين رَغِبَتْ نفسه في أن تُزَوَّج عفراء وتُجْمَعَ معها في كَفَن واحد لا في قَبْرٍ وحسب. وقد فرَّع جميل في معاني قيس وعروة كثيرا وهو يتوقَّع استحالة حصول هذه الأمنيات، فَهَيَّأَ بديلا آخر صاغه شعريا في قوله: «يَتَّبِعُ صَدايَ صداك بين الأَقْبُر»، وكأنه إعادة لحديثه عن التقاء الطَّيْفَيْن حين تُعْوزهما الظروف فَيَظَلان عن بُعد. وهكذا مارس جميل السلوك نفسه إن في الحياة أو الموت أمام ثبات موقف الفُرْقَة.

لقد جمع جميل معاني قيس وعروة بأحسن ما يكون الجمع، وأضاف إليهما من مُخَيِّلته ما لم يَنْتَبِها إليه. فإذا كانا مُطْمَئِنَّيْن إلى مصيرهما بعد الموت مُسْتَوْثِقَيْن من اللقاء الذي حُرِما منه في الحياة، فإن جميلا ظل مُتَوَجِّسا حَذِرًا، فقاده تَوَجُّسُه إلى إبداع حَلٍّ آخر لِبُعْدٍ مُتَوَقَّعٍ، بل أكيد، اختزله في تجاوب الصدى وهو مُعادِل لتجاوب الطيف.

ومن المعاني المشتركة والمتداولة عند شعراء المدرسة العذرية التي تقاسموا فيها القول بأسلوب متقارب جدا، وَصْفُهُم لحالة الذُّهول التي تَعْتَورُهُم حين يجدون أنفسهم وجها لوجه أمام محبوباتهم. فشوقهم القوي للقاء المَحبوبات يتحول إلى حيرة، وتَؤُول هذه الحيرة إلى تَناسٍ أو نسيان.

إن الاقتراب من المحبوبة يُبْهِت العاشقين حتى أنهم لا يَدْرون العلة من هذا الاقتراب والسعي لحصوله، فينسون ما كانوا قد حَدَّثوا أنفسهم به حين كانوا بَعيدين عنهن. وقد عبروا عن ذلك بكثير من الصور المُبْتَدَعَةِ التي لا نجد لها

(١) الديوان. ص٨٣.

نظيرا عند الجاهليين؛ قال عروة بن حزام[1]:

وَإنِّي لَتَعْرُوني لِذِكْراكِ رَعْدَةٌ
لَها بَيْنَ جِسْمي وَالْعِظامِ دَبيبُ
وَما هُوُ إلاَّ أَنْ أَرَاها فُجَاءَةً
فَأُبْهَتُ حَتَّى مَا أَكَادُ أُجِيبُ
وَأُصْرَفُ عَنْ رأْيِي الَّذي كُنْتُ
أَرْتَئِي وَأَنْسَى الَّذِي حُدِّثْتُ ثُمَّ تَغيبُ
وَيُظْهِرُ قلْبي عُذْرَها وَيُعِينُها
عَلَيَّ فَما لِي في الْفُؤادِ نَصِيبُ

وكرر المجنون معنى البيت الثاني من أبيات عروة بلفظه، في الشطر الأول قائلا[2]:

فَمَا هُوَ إلاَّ أَنْ أَراها فُجاءَةً
فَأُبْهَتُ لاَ عُرْفَ لَدَيَّ وَلاَ نُكْرُ

وقد عبر قيس لبنى عن حالة التلعثم التي تُصيب العشاق حين يوضَعون وجها لوجه أمام محبوباتهم بقوله[3]:

بَلِيغٌ إذا يَشْكو الْهَوى إلَى غَيْرِها
فَإِنْ هُوَ لاَقاها فَغَيْرُ بَلِيغِ

وأكد جميل بثينة الحالة نفسها مُوَسِّعًا من المعنى في كثير من المواقع بأشكال مختلفة في قوله[4]:

- يَمُوتُ الْهَوى مِنِّي إذا ما لَقِيتُها
وَيَحْيا إذا فَارَقْتُها فَيَعُودُ

---

(١) الديوان. ص٢٢-٢٣.

(٢) الديوان. ص١٠٣.

(٣) الديوان. ص٥٣.

(٤) الديوان. ص٥٣.

- إذا صَبَقَتْ زِدْتُ اشْتِيَاقاً وَإنْ نَأَتْ

أَرِقْتُ لِبَيْنِ الدَّارِ مِنْهَا وَلِلْبُعْدِ

- وَإنِّي لَتُنْسِينِي الحَفِيظَةُ كُلَّمَا

لَقِيتُكِ يَوماً أَنْ أَبُثَّكِ مَا بِيَا

وَإني لأَسْتَحْيِيكِ أَنْ أَذْكُرَ الصِّبَا

إلَيْكِ فَأُنْسِي الْقَلبَ مَا لَيْسَ نَاسِيَا

وهي المعاني التي حامَ المجنون حولها في قوله[1]:

أَمُوتُ إذا شَطَّتْ وَأَحْيَا إذَا دَنَتْ

وَتَبْعَثُ أَحْزانِي الصَّبَا وَنَسِيمُهَا

وفي قوله[2]:

إِذا هِيَ زادَتْ في النَّوى زادَ فِيَّ الْهَوى

فَلا قَلْبُهُ يَسْلو وَلا هِيَ تَرْحَمُ

إنها المعاني نفسها مع قلب المواقع أحيانا، فإذا كان القرب يُبْهِتُ عُروة ويُميت مشاعر جميل، والبعد يُنْعِشُ مشاعرهما، فإن الواقع عند المجنون عكس ما ذهب إليه جميل وعروة، إذِ الحياة بِقُرْبِ ليلى والموت والمآسي بِبُعْدِها.

إن معاني الذهول والحيرة والنسيان والتلعثم تجمع بين كل هؤلاء الشعراء الذين وصفوا سلوكا مشتركا بين كل العشاق، فلم يختلفوا في وصفهم إلا بمقدار قدرة كلٍّ منهم على الابتكار. وهكذا تمنحنا هذه الأبيات إمكانية المقابلة بين كثير من الكلمات التي تكشف تَوَحُّدًا في تصوير هؤلاء لمعاناة طويلة وثابتة رغم تحول الظروف من حولهم، لكن لا تزيد حالهم إلا سوءا. فكلمات: «أُبْهَتُ، أُصْرَف، أَنْسى» عند عروة، تُخْتَزَلُ في لفظة «غيَرُ بَليغ» عند قيس لبنى، وتُقابَل بكلمات: «يَموت، أَرِقْت، تُنْسيني، أَسْتَحيي» عند جميل؛ فَتَعَدُّدُ هذه الكلمات يعود إلى معنى واحد، جوهره الحيرة.

(١) الديوان. ص١٩٧.

(٢) الديوان. ص١٨٧.

ولا يتوانى الشعراء في تصوير أحوالهم النفسية والجسدية، فتأتي صُوَرُهُم متجانسة تَنِمُّ عن أجساد ضئيلة أنْهَكها النُّحول وبُخْل أصحابها عليها بالطعام والشراب والنوم، فقد شُغِلوا عن ذلك كُلِّه بالتفكير في المحبوبات، وأَنْفَقُوا سعادتهم على حبيبات عُنْج لا يكفي أن يَلِنَّ لهؤلاء الشعراء لإدراك التوازن النفسي والجسدي؛ قال المجنون(١):

أَنْفُسُ العَاشِقينَ للشَّوْقِ مَرْضَى
وَبَلاءُ المُحِبِّ لاَ يَتَقَضَّى
عَبَرَاتُ المُحِبِّ كَيْفَ تَرَاها
بَعْضُها يَسْتَحِثُّ في الخَدِّ بَعْضا
لَيْسَ يَخْلو أَخُو الهَوى أَنْ تَرَاهُ
كُلَّ يَوْمٍ يُلامُ أَوْ يَتَرَضَّى
بَاكِيا، سَاهِيا، نَحِيلا، ذَليلاً
لَيْسَ يَهْدَا وَلَيْسَ يَطْعَمُ غَمْضَا

وقد اختزل قيس لبنى هذه المعاني كلها في بيت شعري يحدد فيه آيات الحب؛ قال(٢):

ولِلْحُبِّ آياتٌ تُبِينُ لِلْفَتى شُحُوبًا
وَتَعْرى مِنْ يَدَيْهِ الأَشَاحِمُ

إن الشُّحوب الذي يعلو مُحَيا هؤلاء العشاق، والوَهَن الذي يَنْخر عظامهم يُصاحَبُ بِدقات مُطَّردة للقلب وخَفقان نَوَّعُوا في نعته وتشبيهه، خصوصا عند المجنون الذي أطنب في تمثيله لخفقان القلب بِعِدَّةِ تشبيهات تلتقي في توظيفه لحركة أجنحة الطيور. فكلما أحس باضطراب دقات قلبه إلا وَعَنَّت له هذه الصور التي رددها بكثرة في الديوان، وذلك في قوله(٣):

(١) الديوان. ص١٣٧.

(٢) الديوان. ص٦٦.

(٣) الديوان. الصفحات: ١٠٩-١١٦-١١٩-١٢٣-١٢٢-١٠٢.

١- مَـتى تُذْكَـري لِلْقلْب يَنْهَضُ بِرَوْعَةٍ
جَــناحُ الْهَــوى حــتَّى يَكادُ يَـطـيــرُ
٢- كَــأنَّ فُـؤادي مِــنْ تَــذَكُّـرِهِ الحَــمى
وَأَهْـلُ الحِمـى يَهْــفُــو بِـه رِيشُ طـائـر
٣- كـأنَّ فُـؤادي حيِن جَـدَّ مَـسـيـرُها
جَناحُ غُـرابٍ رامَ نَهْـضًــا إلـى الْوَكْـر
٤- إذا ذُكِـرَتْ لَـيـلـى أُسَــرُّ بِـذِكْـرِهـا
كَمـا انْتَفَضَ الْعُصفُورُ مِنْ بَلَلِ الْقَطْرِ
٥- كَــأنَّ فُــؤادي كُلَّـما مَــرَّ راكِـبٌ
جَناحُ عُـقـابٍ رامَ نَــهْـضـاً إلَى وَكْـرِ
٦- وإنِّي لَتَــعْــرُوني لِـذِكْـرَاكِ نَفْضَـةٌ
كَـما انْتَفَضَ العُـصْفُورُ بَلَّلَهُ الْقَطْرُ

يبدو أن الباعث على جلب هذه الصور التي تدور حول العصفور وحركته هو تَذَكُّرُ ليلى؛ فمجرد التذكر يجعل القلب في وضعيات مختلفة لكن بحركة موحَّدَة، فتارة كأنه موضوعٌ فوق جناح الطائر الذي يهفو به مُحَلِّقا، وتارة أخرى كأنه هو العصفور حين ينتفض للتخلص من قطرات الماء التي تُتَوِّجُ ريشه. وحده البيت الخامس من هذه الأمثلة يُضْمِر سببا آخر لهذه الحركة المألوفة، وهو وُفود المسافرين على الشاعر من أرض بعيدة وكأنه ينتظر قُدومَ ليلى أو خبرا عنها محمولا من قِبَلِ أحدهم، فَيَفْزَعُ إليه كما يفزع الطير إلى حاجته.

وقد ختم هذه الصور بصورة أخرى شبيهة، لكن بِسَبَب يقترب من سبب البيت الثالث من الأبيات السابقة (رحلة ليلى)، وبتفصيل أكثر احتاج المجنون لأجله جَلْبَ صورة الفَرْخَيْن اللذين يرتبطان بالحمامة/ الأم ارتباطا مباشرا؛ قال[1]:

(١) الديوان. ص٧٣-٧٤.

كَـــأنَّ الْـقـلـبَ لَـيْـلَـةَ قِــيـلَ يُـغْــدَى
بِـلـيـلَـى الْـعَــامِــــرِيَّةَ أَوْ يُـــراحُ
قَطَـاةٌ غَــــرَّهَــا شَّــــركٌ فَـبَـــاتَـتْ
تُـجـــاذِبُـهُ وَقَـــــدْ عَـلِـقَ الجْـــنــاحُ
لَهـــا فَــرْخَـــان قَـدْ تُـرِكــا بِـقَـفْـــرَةٍ
وَعُــشُّــهُــمَـــا تُـصَـفِّـقُــــهُ الـرِّيَـاحُ
إذا سَـــمِـــعـا هُبُـــوبَ الـرِّيَـاحِ هَـبّـا
وَقـــالاَ أُمُّــنـا تَـــــأْتِـي الــــرَّوَاحُ
فَــــلاَ بِـالـلَّــيْلِ نـالَـتْ مَــــا تُـرَجَّـى
وَلا فِي الـصُّــبْـحِ كَـــانَ لَـهــــا بَـرَاحُ
رُعــاةُ اللَّـيْلِ كُــونوا كَــيْفَ شِـئْــتُـمْ
فَــقَــدْ أَوْدَى بِـي الحُـبُّ الْـمُــتَـــاحُ

إنها إذن، النتيجة الطبيعية لارتحال مُؤْلِم، لا قلباً أَبْقى ولا نفْسا أَشْفَى. ومثل هذه الصورة وردت عند عروة بن حزام في قوله(١):

فَـقَــدْ تَـرَكَـــتْني مَـــا أَعِي لِمحَـدِّثٍ
حَـديثًــا وَإنْ نَـاجَـيْـتُـهُ وَنَجَـانِي
وَقَــدْ تَـرَكَـتْ عَــفْـــراءُ قلْبـي وَكَــأنَّـهُ
جَنـــاحُ غُـــرابِ دائِمِ الخَْـفَــقَــانِ

ومن صور تداخل أشعار العشاق الأُمويين تصويرهم التحايل الذي يُقْدمون عليه لجلب النوم الذي يكون بدوره مَجْلَبَةً لأحلام تُمَكِّنُ من اللقاء بالمحبوبة، وقد رأينا أن هذا المعنى أصيل، لا سيما في شعر عنترة. وقد وظفه شعراء العصر الأموي في أشعارهم؛ قال المجنون(٢):

(١) الديوان. ص٣٩.

(٢) الديوان. ص٢٩٩.

وَإنِّي لأَسْـتَـغْـشي وَمـا بِي نَعْـسَـةٌ

لَعَلَّ خَـيـالا مِنْكِ يَلْقى خَـيـالِيـا

وقال جميل ما يشبه هذا البيت في كل ألفاظه إلا من القافية[1]:

وإنِّي لأَسْـتَـغْـشي ومـا بي نَعْـسـة

لـعـلَّ لِـقـاءً في المَـنَـامِ يَـكونُ

ولا يختلف قيس لبنى عنهما، إذ جاء في إحدى مقطوعاته بهذا المعنى مع تكرار الشطر الثاني من بيت جميل؛ قال[2]:

وإنِّي لأَهْوَى النَّوْمَ في غَـيْـرِ حِـينِهِ

لَعَـلَّ لِـقـاءً في المَـنـامِ يَـكُونُ

تُـحَـدِّثُـنـي الأَحْـلامُ أَنِّـي أَراكُـمُ

فَـيـا لَـيْتَ أَحْـلامُ المَنـامِ يَقِينُ

وغير بعيد عن الاسْتِغْشاء والنوم والخيال واللقاء والفراق يأتي الحديث عن الجُنون؛ إذ كثيرا ما اتُّهِمَ هؤلاء بأنهم مُصابون بمَسٍّ، لأن ما يأتون به أمر خارق ولا يمكن أن يكون بدافع الحب وحده. ولذلك أُرْغِموا في كثير من المناسبات على الخضوع لعمليات الاستشفاء التي زَاوَجَتْ بين الكَيِّ والوصفات المشروبة. وعَقِبَ فشل كل محاولة من محاولات التطبيب يكون الحديث عن الجنون والمَسِّ، وهو ما نفاه الشعراء في أشعارهم، مؤكدين أن ما بهم إنما هو الحب؛ قال المجنون[3]:

وَمـا بي إلاَّ حُبَّ لَيْلى كِـفـايَةً

جُنـونًا وَإنِّـي في الهَـوى لأَسِـيـرُ

وقال في مكان آخر[4]:

يَقـولُونَ مَـجْنونٌ يَهِـيمُ بِذِكْرِها

وَوَاللهِ مَـا بي مِنْ جُنونٍ ولا سِـحْـرِ

(١) الديوان. ص١١٩.

(٢) الأغاني. ج٩/ ص٢٤٦.

(٣) الديوان. ص١١٠.

(٤) نفسه. ص١٢١.

وهذا البيت موجود أيضا ببعض التعديلات الطفيفة في أشعار جميل بن معمر؛ قال[(١)]:

يَقولونَ مَسْحورٌ يُجَنُّ بِذِكْرِها
فَأُقْسِمُ ما بِي مِنْ جُنونٍ وَلا سِحْرِ

ويبدو أن عروة بن حزام كان قد سبقهما لهذا المعنى في معرض حديثه عن العلاج والفشل فيه؛ قال[(٢)]:

وَقُلْتُ لِعَرَّافِ الْيَمامَةِ داوِني
فَإِنَّكَ إِنْ أَبْرَيْتَني لَطَبيبُ
فَما بِيَ مِنْ سُقْمٍ ولاء طَيْفِ جِنَّةٍ
ولكِنَّ عَمِّيَ الحَمْيَرِيَ كَذُوبُ

وحكاية هؤلاء الشعراء مع الأطباء مشهورة جدا، أَرَّخَ لها المجنون بكثير من الأشعار، وقد قَدَّمَ بها أبو بكر الوالبي لمقطوعات متعددة من شعره في معرض تحقيقه للديوان.

إن تداخل المعاني لم يكن مقتصرا على الشعراء العشاق، وإنما تَعَدَّاهم إلى المحبوبات الشَّوَاعِر، فجاءت بعض أشعارهن متداخلة مع شعر هؤلاء العشاق. ومن صور ذلك حديثهم الطريف عن عثْرة الرِّجل وما يَذْكرونه لِلتَّوَقِّي من الأذى، فقد جاء في ديوان المجنون أن قيس بن معمر سأل ليلى العامرية: «مَنْ أعزُّ خَلْقِ الله إليك؟ فقالت: من إذا عَثَرتُ نهضتُ باسمه، وإذا رَقدتُ حَلمت بوجهه: قيس بن الملَوِّح. قلت: فهل قلتِ في ذلك شعرا؟ قالت: نعم، وأنشأتْ تقول:

إِذا ذَهَلَتْ رِجْلي بَدَأْتُ بِذِكْرِهِ
وَأَحْلُمُ في نَوْمي بِهِ وَأَعيشُ
إِذا ذُكِرَ الْمَجْنونُ زالَتْ بِذِكْرِهِ
قِوَى النَّفْسِ أَوْ كادَ الْفُؤادُ يَطيشُ

---

(١) الديوان. ص٩٦.

(٢) الديوان. ص٢٤.

وَوَاللهِ مَا كَادَ الْفُؤَادُ يُجِنُّهُ
وَإِنْ كَانَ صَدْرِي مِنْ هَوَاهُ يَجِيشُ»[(١)]

ومثل هذا الشعر وَرَدَ في حكاية قريبة من حكاية قيس بن الملوح وليلى العامرية، لكن بطلها هذه المرة مجموعة من النِّسْوة وقيس لبنى. فقد ذُكِر في الديوان أن نِسْوَةً اجتمعن إلى قيس «فَأَطَلْنَ الجلوس عنده ومحادثته وهو ساهٍ عنهن ثم نادى: يا لبنى. فقلن له: مالك ويْحك! فقال: خَدَرَت رجلي، ويقال: إن دُعاء الإنسان باسم أحبِّ الناس إليه يُذْهِبُ عنه خَدَرَ الرِّجل. فناديْتُها لذلك. فَقُمْنَ عنه، وقال:

إذا خَدَرَتْ رِجْلي تَذَكَّرْتُ مَنْ لَها
فَنادَيْتُ لُبْنى باسْمِها وَدَعَوْتُ
دَعَوْتُ الَّتي لَوْ أَنَّ نَفْسي تُطِيعُني
لَفَارَقْتُها مِنْ حُبِّها وَقَضَيْتُ»[(٢)]

وإذا كان المجنون مَدْعُوّاً به من قِبَل ليلى وقت المِحْنة، فإن هذا المَقام تحتله لبنى عند قيس بن ذريح، وكذلك كانت بثينة عند جميل، الذي قال[(٣)]:

إذا خَدَرَتْ رِجْلي وقِيلَ شِفاؤُها
دُعاءُ حَبيبٍ كُنْتِ أَنْتِ دُعائِيا

ويبدو أن معنى هذه الأبيات من المعاني الثقافية التي تُؤْمِن بها كل شرائح المجتمع، فهو عُرْف في ثقافة الإنسان العربي، ولا يزال مستمرا إلى الآن.

وفي سياق تداخل المعاني الشعرية بين الشَّواعر والشعراء، نذكر ما ورد من أبيات عند المجنون وليلى الأَخْيَلِيّة في الموضوع نفسه، وهو على غير العادة غرض الرثاء. فليلى الأَخْيَلِية رَثَتْ تَوْبَةَ الحِمْيَري بكثير من القصائد والمقطوعات، وكذلك فعل المجنون مع أبيه، فكان اللقاء بينهما على معنى واحد. قالت ليلى

---

(١) الديوان. ص٦٥-٦٦.

(٢) الديوان. ص٢٧.

(٣) الديوان. ص٢٢٥.

الأخيلية حين مرَّتْ بقبر توبة[1]:

عَـقَـرَتُ عَلى أَنْصـاب تَوْبَةَ مُـقْـرَمـا

بِهَـيْـدَةَ إِذْ لَـمْ تَـخْـتَـفِـرْهُ أَقـارِبُـهْ

وقيل: إنها وعَقَرت عليه بعير زوجها حين ذاك.

وفي المناسبة نفسها قال المجنون[2]:

عَـقَـرْتُ عـلـى قَـبْـرِ المُلَوَّحِ ناقَتي

بِذِي الـرَّمْثِ لَمَّا أَنْ جَـفـاهُ أَقَـارِبُهْ

فَقُلْتُ لَـهـا كُـوني عَـقِـيـرًا فَـإِنَّني

غَـداةَ غَـدٍ مَـاشٍ وبِالأَمْسِ رَاكِـبُـهْ

وبعد كل هذا الذي أثبتناه، وهو غير جامع لكل الأشكال وكل مواطن تقاطع المعاني في الدواوين، لا بد أن نتساءل عن طبيعة هؤلاء المحبوبات اللائي هامَ بهن الشعراء فهجروا أهلهم وعادوا أذِلَّة من بعد عِزَّة، يُقَبِّلون التراب ويرضَوْن بسُخْرية الآخرين وهم شُرفاءُ الأصل عَزيزُو النفوس. هل ما تتمتع به هؤلاء النساء يستحق كل هذه التضحيات؟ بماذا يَفْضُلْنَ غيرهن اللواتي عَرَضْنَ أنفسهن على الشعراء فتمنَّعوا؟.

تُقَدِّم أشعار العُذْرِيِّين محبوباتهم في صورة بهية ليست لباقي النساء، بل لا مجال لعقد مقارنة بينهن وغيرهن. وهي صورة فيها من المبالغة ما لا تُصدِّقُه العقول. فَمِنْ عُروة إلى كُثَيِّر، مرورا بجميل والقَيْسَيْن، يصادف القارئ جملة من الصور الخارقة للعادة، تقوم على الغرائبي والعجائبي. وللقارئ أن يتأمل هذه الأشعار لِيُدْرِكَ ما فيها من مبالغة؛ قال عُروة راجزا[3]:

عَـفْـراءُ يا رَبَّاهُ مِنْ قَـبْلِ الأَجَلْ

فَـإِنَّ عَـفْـراءَ مِنَ الدُّنْيـا الأَمَـلْ

---

(١) الديوان. ص١٨.

(٢) اليدوان. ص٥٤.

(٣) الديوان. ص٣١-٣٢.

لَـوْ كَـلَّـمَـتْ رُهْـبـــــــانَ دَيْـرٍ فـي قُـلَـلْ
لَـزَحَـف الـرُّهْـبَـــانُ يَـمْـــــشـي وَزَحَـلْ

وقال جميل بن معمر[١]:

إذا قَـعَـدَتْ في البَـيْتِ يُشْـرِقُ بَيْـتُـهـا
وَإنْ بَـرَزَتْ يـزْدادُ حُـــــــسْنـاً فِـنـاؤُها

وقال في موضع آخر[٢]:

مُـــفَلَّجَـــةُ الأَنْيـــابِ لَـوْ أَنَّ ريقَـهـا
يُداوَى بِه الْموتَى لَقَـامـوا مِنَ الْقَـبْـرِ

ثم جاء المجنون فوسَّع من هذه المُبالغات كثيرا؛ نقرأ له من الديوان[٣]:

أرى كُلَّ أَرْضٍ دُسْتِ فـيـهـا وَإنْ مَـضَتْ
لَهـا حِـجَجٌ يَزْدادُ طِيــبـاً تُرابُهـــا

وقال[٤]:

وكـــانَ نِسـاءُ الحَيِّ مُـذْ كُـنت بَيْنَهُمْ
مِـلاحـاً فَلَمَّا غِـبْتِ صِـرْنَ قِـبـاحَـا

وقال[٥]:

جَرى السَّيْلُ فاسْتَبْكاني السَّيْلُ إذْ جَرى
وفـــاضَتْ لَـهُ مِنْ مُـــقْلَتَيَّ غُـــروبُ
وَمـا ذاكَ إلاَّ حِـــينَ أَيْـقَــنْـتُ أَنَّـــهُ
يَـــكونُ بِـوادٍ أَنْـتِ مِـنْـهُ قَـــــريـبُ

(١) الديوان. ص٢٥.
(٢) نفسه. ص١٠٠.
(٣) الديوان. ص٥٤.
(٤) نفسه. ص٧٧.
(٥) نفسه. ص٤٤.

يَكـونُ أُجـاجــاً دُونَـكـم فَـإذا انْـــتـــهَـى
إلَـيكمْ تَـلَـــقَّـى طِـيــبَـكُـمْ فَــيَـطـيـبُ

وقال[1]:

وأحبَبتُهـا حُـبّاً يَقرُّ بعَيْنِهـا
وحُـبِّي إذا أَحْبَبْتُ لاَ يُشْبِهُ الحُبَّا
ولَوْ تَفلَتْ في البَحْرِ والبحرُ مَالحٌ
لأَصْبَح ماءُ البحرِ منْ ريقِها عَذْبا

وقال[2]:

فَـيا حَبَّذا الأَحْياءُ ما دُمْتِ فِيهمُ
وَيا حَبَّذا الأَمْواتُ إنْ ضَمَّك القَبْرُ

وفي ختام هذه النماذج نسوق هذين البيتين للمجنون[3]:

فَلَوْ أنَّها تَدْعو الحَمامَ أَجابَها
وَلَوْ كَلَّمَتْ مَيْتاً إذَنْ لَتَكَلَّمَا
وَلَوْ مَسَحَتْ بالْكَفِّ أَعْمى لأذْهَبَتْ
عَمَاهُ وَشِيكاً ثُمَّ عادَ بلا عَمَا

يجمع معنىً واحد بين كل هذه الأبيات، وهو تصوير المحبوبة في مَصافٍّ لا يرقى إليها غيرها، حتى إنها تملك المُعْجزات التي تُؤَهِّلُها لأن تأتي بأشياء ليس بمقدور الأُخْرَيات الإتيان بها. فبُثَيْنَةُ جميل ذات نور يتبعها أينما حلت، كأن له سِحْرَ الإضاءة والإشراق. وليلى المجنون تُغَيِّرُ مذاق الأشياء الطبيعية وتُعَدِّلُ في روائحها وتّجَمِّل من هَيْئَة النساء القبيحات، حتى إذا ما غادَرَتْهُنّ عُدْنَ إلى دَمامَتِهنّ المعتادة. إن مجرد وَطْئِها الأرضَ كافٍ لأن تَعُمَّ المكانَ رائحةٌ زكية ويصيرَ

(١) نفسه. ص٦٦.

(٢) الديوان. ص١٢٢.

(٣) نفسه. ص٢٠٠.

تراب الأرض طِيبا، ويكفي الماءَ أن ينتهي إلى أرض ليلى ليصير عذبا زُلالا بعدما كان أُجاجا مالحا، ويكفي البحر أن تَتَفُلَ فيه هذه المحبوبة حتى ينسلخ ماؤه من مُلوحَتِه الطبيعية ويصير سائغا.

وهما معا تشتركان في معجزة أخرى تتجلى في إحياء الموتى، حتى وإن اختلفت الوسائل. فكلام ليلى يُنْطِق الأموات، وَريقُ بُثينةَ يُغَيِّر المصير، وهي تَفْضُل ليلى بمعجزة أخرى تتمثل في مُداواةِ العُميان بِمَسْحَةٍ من كَفِّها، بعد أن تكون قد كلَّمت الطير فَيُجيبُها (تدعو الحمام يجيبها).

أما عفراءُ عُروةٍ، فإنها تجعل الرُّهبان يُسرعون إليها كلما كَلَّمتهم، بل يطيرون من قوة استجابتهم حتى يتمكنوا من رؤيتها ومحادثتها. وإذا كان أصل هذه المبالغات موجودا في شعر عنترة بن شداد حين جعل آلهة الجاهلية تهوي إلى الأرض، راكعةً وساجدة ومُعَظِّمَة لعبلة، فإنها لن تتوقف عند هذا الحد، ولن تبقى في حدود العصر الجاهلي والنصف الأول من القرن الأول، وإنما ستستمر مع شعراء العذرية الذين عاشوا بعد قيس وعروة وجميل، حتى وإن كانوا قد عاصروهم فترة من الزمن. أقصد بذلك كُثَيِّرا وعُروة بنَ أُذَيْنة وأبا دِهْبَل وابنَ الدُّمَيْنَة وأبا صَخْر الهُذَلي وغيرهم ...

إن هذه المُبالغات التي يصدر عنها الجيل الأول من عشاق العصر الأموي تضعنا مباشرة على أعتاب المحور الثالث من هذا الفصل الذي سنخصصه لرصد بعض امتدادات المعاني التي تداولها الشعراء اللاحقون عن رواد مدرسة الغزل العذري الأوائل.

٣. امتداد المعاني

من الملائم جدا أن ندخل إلى هذا المحور بربط أوله بآخر المحور السابق؛ أي إتمام الحديث في تجليات المبالغة التي لجأ إليها الشعراء لتصوير جمال محبوباتهم. فإذا كان عنترة وعُروة وجميل وقيس ليلى اجتمعوا على تقديم صورة مُغايرة لنسائهم، حتى إن القارئ يتساءل عمَّا إذا كُنَّ من جنس وَسَطٍ يصل بين إناث الحياة الدنيا وإناث الحياة الأخرى (حُور الجنة)، فإن كُثَيِّرا سلك هذا

المسلك في تصوير سِحر عزة على البشرية وتصوير حبه لها؛ قال في المعنى الأول(١):

رُهْبَانَ مَدْيَنَ والذينَ عَهِدْتُهُمْ
يَبْكونَ مِنْ حَذَرِ العَذابِ قُعودَا
وَلوْ يَسْمعونَ كَما سَمِعْتُ كَلامَها
خَرُّوا لِعَزَّةَ رُكَّعاً وَسُجُودا
وَالْمَيِّتُ يُنْشَرُ أَنْ تَمَسَّ عِظامَه
مَسًّا وَيَخْلُدُ أَنْ يَراكِ خُلْدا

تختزل صفات عزة كل صفات بثينة وعبلة وبعضا من صفات ليلى، فهي تُعادِل عبلة من جهة تَمايُلِ أرباب الجاهلية وسُجودِ رهبان العصر الأموي إكراما لها، وتعادل بثينة وليلى من جهة البعث الجديد للأموات بمجرد لَمْسِهِمْ عظامها، والخُلْد بمجرد النظر إليها.

وفي إطار المبالغات دائما، لكن في سياق آخر يتصل بتصوير الشعراء لحبهم غير العادي لهؤلاء المحبوبات، يقدم العصر الأموي أشعارا تتحدث عن الغَرائبي الخارق، ومن ذلك قول المجنون(٢):

فَلَوْ أَنَّ مَا بي بِالحَصى فَلَقَ الحَصى
وَبِالصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ لانْصَدَعَ الصَّخْرُ
ولَوْ أنَّ ما بي بالْوُحوشِ ما رَعَتْ
ولاَ سَاغَها الماءُ النَّميرُ ولا الزَّهْرُ
وَلَو أَن مَا بي بِالبِحارِ لَمَا جَرى
بِأَمْواجِها بَحْرٌ إذا زَخَرَ الْبَحْرُ

(١) الديوان. ص٦٦.

(٢) الديوان. ص١٠٣.

وفي المعنى نفسه قال[(١)]:

ولو أنَّ ما بي بالحَصى فَلَقَ الحصا
وَبالرِّيح لَمْ يُسْمَعْ لَهُنَّ هُبوبُ
وَلوْ أنَّ أنْفاسي أَصَابَتْ بَحْرَها
حَديداً لَكانَتْ لِلرِّيح تُذِيبُ

وقريب من معنى البيت الأخير قوله[(٢)]:

وَكَمْ زَفْرَةٍ بي لَو علَى الْبحْر أَشْرقَتْ
لأَنْشَفَهُ حَرٌّ لَها وَلَهِيبُ

إن هذه المعاني تؤكد فَداحة الحب الذي عانى منه المجنون، فداحة لا تعادلها إلا معاني شعرية أخرى لِكُثير، لا شك أنها مُسْتقاةٌ من إبداع المجنون في قالب آخر؛ قال[(٣)]:

أَيَا عَزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَدْ أَصَابَني
إلَى مَيِّتٍ في قَبْرِهِ لَبَكا لِيَا
أَيَا عَزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَدْ أَصَابَني
إلَى رَاهِبٍ في دَيْره لَرَثى ليا
أَيَا عَزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَدْ أَصَابَني
إلى جَبَلٍ صَعْبِ الذُّرى لانْحَنى لِيا
أَيَا عَزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَدْ أَصَابَني
إلى ثَعْلَبٍ في جُحْرِهِ لانْبَرى ليَا
أَيَا عَزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَدْ أَصَابَني
إلى مُوثَقٍ في قَيْدِهِ لَعَدَا لِيا

فقد جعل الشعراء من المستحيل مُمْكنا وهم يصورون حبهم؛ حيث بَثُّوا الروح

(١) الديوان. ص٤٦.

(٢) الديوان. ص٤٥.

(٣) الديوان. ص٢٤٤.

في الجَمادات فَسَعَتْ، ولَيَّنُوا من القلوب التي بها غِلْظة فَأَشْفَقت، وجعلوا كل شيء يستجيب لهم ويشاركهم مُصابهم.

ومن المعاني التي ظلت حية بين الشعراء، تلك الأُمنيات التي جَهَرَ بها العشاق بعدما لم يَتَفَهَّم الناس حبهم، فمُنِعوا ممن يحبون ولم يَبْقَ أمامهم إلا الأماني، حتى وإن كانت غير مقبولة. ومن ذلك ما رأيناه عند المجنون حين تَمَنَّى أن يكون وليلى مثل غَزالَيْن وحُوتَيْن، وحين تمنى عروة بن حزام أن يكون وعفراء بَعِيرَيْن مُنْفلتَيْن من رقابة الرُّعاة، وذلك في قوله(١):

وَيا لَيْتَ أنَّا الدَّهْرَ في غَيْرِ رِيبَةٍ
بَعِيرانِ نَرْعى القَفْرَ مُؤْتَلفانِ
يُطَرِّدُنا الرُّعْيانُ عَنْ كُلِّ مَنْهَلٍ
يقولُونَ بَكْرا عُرَّةٍ جَرِبانِ

فقد نظر كُثير في هذا المعنى وَوَسَّعَ فيه، وهو واضح في قوله(٢):

أَلاَ لَيْتَ يا عَزُّ كُنَّا لِذِي غِنىً
بَعِيرَيْن نَرْعى في الخَلاءِ وَنَعْزُبُ
كِلانَا بِهِ عَرٌّ فَمَنْ يَرَنَا يَقُلْ
عَلَى حُسْنِها جَرْباءُ تُعْدي وَأَجْرَبُ
وَإِذا مَا وَرَدْنا مَنْهَلاً صاحَ أَهْلُهُ
عَلَيْنا فَما نَنْفَكُّ نُرْمَى وَنُضْرَبُ
يُطَرِّدُنا الرُّعْيانُ عَنْ كُلِّ تِلْعَةٍ
وَيُمْنَعُ مِنَّا أَنْ نَرْعى فِيهِ ونَشْرَبُ
وَدِدْتُ وَبَيْتِ اللَّهِ أَنَّكِ بَكْرَةٌ
هِجَانٌ وَأَنِّي مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ

فالأخذُ بَيِّنٌ جدا من أبيات عروة بن حزام، وإن كان ابن رشيق قد أشار إلى

(١) الديوان. ص٤٥.

(٢) الديوان. ص٢٩.

أن أبيات كُثير صيغتْ من أبيات أخرى لِلْفَرَزْدَق، مع صياغة مختلفة بعض الشيء لما وجدناه في الديوان. ونضع أمام القارئ قول ابن رشيق كاملا، والذي جاء ضمن حديثه عن المعاني غير المقبولة؛ قال: «قالت عزة لكثير يوما (ويقال بثينة): ما أردتَ بنا حين قلتَ:

وَدِدْتُ وَبَيْتِ اللهِ أنَّكِ بَكْرَةٌ
وأنِّي هِجانٌ مُصْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ
كِلانا به عَرٌّ فمَن يَرنا يَقُلْ
على حُسْنِها جَرِبانِ تُعْدِي وَأجْرَبُ
نَكون لِذي مالٍ كَثيرٍ مُغَفَّلٍ
فَلا هُوَ يَرْعانا ولا نحْنُ نُطْلَبُ
إذا ما وَرَدْنا مَنْهَلا صاحَ أهْلُه
عَلَيْنا فَلا نَنْفَكُّ نُرمى ونُضْرب

لقد أردْتَ بنا الشَّقاء. أمَا وَجدتَ أُمنيةً أَوْطَأَ من هذه؟ فخرج من عندها خَجِلا. وإنما اقتدى بالفرزدق حيث يقول: وهذا من أَسْوَءِ الاتباع:

ألاَ ليْتَنا كُنَّا بَعيرَيْنِ لا نُرَدُّ
على حاضِرٍ إلاَّ نُشَلُّ ونُقْذَفُ
كِلانا بِه عَرٌّ يَخافُ قِرافُه
على النَّاس مَطْلِيُّ الأَشاعِرِ أَخْشَفُ
بِأَرْضٍ خَلاءٍ وَحْدَنا وَثِيابُنا
مِنَ الرِّيطِ والدِّيباجِ دِرْعٌ وَمِلْحَفُ
ولاَ زادَ إلاَّ فَضْلَتانِ: سُلافَةٌ
وَأَبْيَضُ مِنْ ماءِ الْغَمامَةِ قَرْقَفُ
وَأَشْلاءُ لحْمٍ مِنْ حَبارَى يَصِيدُها
إذا نَحْنُ شِئْنا صاحِبٌ مُتَأَلِّفُ
لنَا ما تَمَنَّيْنا مِنَ الْعَيْشِ مَا دَعا
هَديلاً بِنُعْمانَ حَمائِمُ هُتَّفُ

وإذا كان بَعيران، فما هذه الأمنية التي كلها للحيوان الناطق؟ لولا أنه ردَّها إلى نفسه حقيقة، وإلا فما أملحَ الجَمَل نَشوانَ يُصيد الحَبارى بالبازي»[١].

ومن المعاني التي لها اتصال مباشر بمعاني رُواد الغزل العذري، تلك التي تحدث فيها الشعراء عن نسيانٍ ما لأجله يَزُورون المحبوبات؛ إذ يتحول إصرارهم على اللقاء إلى ذُهول وعجز لا يستطيعون معهما التحدث، أو يُصِيبُهما التلعثم كما رأينا مع عروة وجميل والمجنون في مبحث الاستجابة. ومن أمثلة هذه المعاني عند شعراء الامتداد قول كُثير عزة[٢]:

وحُــبُّك يُنْسِــيني مِنَ الشَّيءِ في يَدي
وَيُــذْهِــلُــني عــنْ كُــلِّ شــيْءٍ أُزاوِلُــه

ومثل هذا المعنى، مع الاختلاف في مقام الشاعر من صاحبته، نجده في قول أبي صخر الهذلي[٣]:

لَقَــدْ كُنْتُ آتيــهـا وَفي النَّفْسِ هَجْـرُها
بَتــاتاً لأُخْـرى الدَّهْر مـا طَلَعَ الْفـجْـرُ
فَـــمـــا هُـــــو إلاَّ أنْ أَراهــا فُـــجـــاءَةً
فَـــــأُبْهَـتُ لا عُـــــرْفُ لـديَّ ولا نُـكْـرُ
وأَنْســى الَّـذي كُنْتُ فـيـــهِ هَجَرْتُهـــا
كَـمــا قَـدْ تُنْسِي لُـبَّ شَارِبِهـا الخَـمْـرُ

فالبيت الثاني تكرارٌ لبيت المجنون وعروة، والبيت الثالث حمَل معنى بيت كُثير (وحُبُّكِ يُنسيني). وارتباطا بنسيان الشعراء ما لأجله يأتون محبوباتهم، أو نسيانهم شَعائِرَهم، وعلى غرار المجنون وعروة وكُثير في ممارستهم لفريضة

(١) العمدة. ج٢/ ص١٢٦-١٢٧. وقد ذكره أبو هلال العسكري في الفصل الخاص بخطإ المعاني. ص٩١ من كتاب: الصناعتين.

(٢) الديوان. ص١٧٤.

(٣) أجمل قصائد الحب والغزل. ص١٢.

الصلاة، نجد ذا الرِّمَّة ينهج السلوك نفسه، وذلك في قوله[1]:

وَأَنْصِبُ وجْـهي نَحْـو مَكَّةَ بالضُّحى
إذا ذاكَ عنْ فَرْطِ اللَّيالي بَدا ليا
أُصَلِّي فَما أَدْري إذا مَا ذَكَرْتُها
أَثِنْتَيْنِ صَلَّيْتُ الضُّحى أمْ ثَمانِيا

إنه يقوم هنا لصلاة الضُّحى، فما أن تخطر له «مَيَّة» حتى يختلط عليه أمر الصلاة، فلا يدري أصلَّى الحد الأدنى أم الأقصى للضُّحى، تماما كما كان شعراء العذرية يفعلون؛ إذ المجنون يُغَيِّرُ القِبْلة، وعروة يذكر عفراء في لحظات الخشوع، وكُثَيِّر يلتمس للعشاق العُذرَ. بل إن المجنون ينسى كل مناسكه كما في قوله[2]:

فَحُبُّكِ أَنْساني الشَّرابَ وَبَرْدَهُ
وَحُبُّكِ أَبْكاني بِكُلِّ مَكانِ
وحبكِ أنساني الصَّلاةَ فَلمْ أَقُمْ
لِرَبِّي بِتَسْبيحٍ وَلا بِقُرانِ

كما أن الحيرة والذهول اللَّذَيْن كانا يصيبان العذريين أمام حبيباتهم، أصاب ذا الرمة أيضا، فعبر عن ذلك في قوله[3]:

وَكُنْتُ أرى مِنْ وجْهِ مَيَّةَ لَمْحَةً
أُبْرَقُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ مَكَانِيا

فهذا وجه آخر من أوجه المبالغة، فبمجرد أن يرى الشاعر مُحَيَّى المحبوبة حتى يُبْهَت، لا يعرف ما يقدم ولا ما يؤخر من أمره. وكذلك فعل جَرير في تصوير تأثير إحدى نسائه في كل ما يحيط بها؛ قال[4]:

---

(١) الديوان. ص٤٥١.

(٢) الديوان. ص٢١٤.

(٣) الديوان. ص٤٥٠.

(٤) الديوان. ص٢٣.

تَـطِـيـبُ الأَرْضُ إنْ نَـزَلْـتِ بِـأَرْضٍ
وتُسْـقى حِينَ تَنْزِلُهـا الرَّبَابَا

فشطر البيت الأول يُذَكِّرُنا بقول المجنون(١):

أرى كُلَّ أرضٍ دُسْتِ فيها وإنْ مَضَتْ
لَها حِجَجٌ يَزْدادُ طِيبًا تُرابُها

ويُذَكِّرُنا الشطر الثاني بمعنى بيت المُرقِّش الأكبر(٢):

أيْنما كُنْتِ أوْ حَلَلْتِ بِأَرْضٍ
أَوْ بِلادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ البِلادا

ولا نعدم حضور نَفَس أوائل شعراء العذرية في اللاحقين عليهم، ومن تجليات ذلك تكرار القول في وضع الخَدِّ للمحبوبة وبَوْس التراب. فقد رأينا كيف أن عنترة في الجاهلية يُفْرِش خده لِرَحْل عبلة ويُقَبِّل إثْرَ خِفاف إبلِها، تماما كما فعل المجنون بعده، وقد تبعهما في ذلك قيس لُبنى وكُثَيِّر؛ قال الأول، بعد أن قَبَّلَ إثْرَ خُفٍّ بعير لبنى وموضع مَجْلِسها وإثْرَ قَدَمِها(٣):

أَمَسُّ تُرابَ أَرْضِكِ يا لُبَيْنى
وَلَوْلاَ أَنْتِ لَمْ أَمْسَسْ تُرابا
وَما أَحْبَبْتُ أَرْضَكُمْ وَلَكِنْ
أُقَبِّلُ إِثْرَ مَنْ وَطِىءَ التُّرابَا

وقال الثاني (كُثير)(٤):

وَهاجِرَةٍ يَاعَزُّ يَلْتَفُّ حَرُّها
بِرُكْبانِها مِنْ حَيْثُ لي العَمائِمِ

(١) الديوان. ص٥٤.
(٢) الديوان. ص٤٦.
(٣) الديوان. ص١٩.
(٤) الديوان. ص٢٢٢.

نَصَـبْتُ لهـا وَجْـهي وعَـزَّةُ تَتَّـقي
بِجِلْبـابِهـا والسَّـتْـرُ لَفْحُ السَّـمَـائِمِ

فقد آثر الشاعر أن يَعْرِض وجهه لضربات الشمس المُميتة حتى يَقِي وجه عزة من لَفْحِها، وقد أضاف التحديد الزمني (الهَجير) لَمْسَةً من الإبداع؛ إذ لم ينتبه الآخرون إلى معنى الزمن وهم يأخذون من بعضهم البعض، بل إن هَجيرَ السَّمائم (السَّمايِم) أحَرُّ وأَلْفَحُ، وهو تحديد مُفيد لإبراز المعنى المُراد.

وغير بعيد عن معنى الخَدَرِ الذي يصيبُ الشاعر فيدعو باسم المحبوبة، أو يَعْتَورُ رجل المحبوبة فتدعو باسم المحبوب، كما رأينا مع ليلى العامرية وجميل وقيس لبنى، فإن الذين جاؤوا بعدهم تناولوا معنىً آخرَ لا يتعلق هذه المرة بحركة الرِّجْل، وإنما بحركَةِ العين. فإذا كان العُرْف قد أَصَّلَ الدُّعاءَ باسْمِ أعَزِّ الناس عند كل خَدَر، فإن لخلَجِ العين أيضا أعرافَه التي عَبَّرَ عنها الشعراء في صورة تَنَبُّئِيَّةٍ تتوقع رؤية المحبوبة. قال عمر بن أبي ربيعة في بيتين، أحدهما يُؤَصِّلُ معنى الخَدَرِ كما تناوله الشعراء العُذْرِيُّون، والآخر يتناول معنى خَلَج العين[1]:

إذا خَلَـجَتْ عَـيْني أقُـولُ لَعَـلَّهـا
لِـرُؤْيَتِـهـا تَهْـتـاجُ عَـيْني وَتَضْـرِبُ
وإذَا خَـدِرَتْ رِجْلي أَبوحُ بِـذِكْـرِهـا
لِيَـذْهَبَ عَنْ رِجْلي الْخُـدُورُ فَـيَـذْهَبُ

وهو المعنى المُتَضَمَّنُ في قول كُثير[2]:

وَإِنْ ظَنَّتِ الأُذْنانِ قُلْتُ ذَكَـرْتِني
وَإِنْ خَلَجَتْ عَـيْني رَجَـوْتُ التَّلاقِـيا

فبينما أسقط كُثَيِّر معنى الخَدَر، أثبت معنى الخَلَج ونَمَّاه بحركة الأذنين اللتين ما إن تَتَوَهَّمان صوتا إلا وظَنَّ الشاعر أن عزة ذكرته.

إن رجاء عمر وكثير سيتحققان عند أبي دِهْبل، فما إن خَلَجَتْ عينُه حتى

(١) الديوان. ص١٥.

(٢) الديوان. ص٢٤٤.

وافاه البريد بكِتابٍ من حبيبته عَمْرَة؛ قال[(١)]:

وقلتُ لِعَبَّادٍ وجَاءَ كِتابُها
لِهَذا وَرَبٍّ كانتِ العَيْنُ تَخْلَجُ

ومن المعاني التي أبدع فيها العذريون واتَّبَعَهُم فيها اللاحقون، معنى المَنْع الذي كان يَحْرِمُ الشعراء من محبوباتهم، فيقابلون ذلك ببَدائلَ أخرى فيها قليلٌ من التحدي وكثيرٌ من العجز والاستسلام لسلطة هذا المن؛، إذ قليلا ما واجهوا حُكْمَ الأهل المانعين للمحبوبات بالإصرار. فكانوا يأتون خُفيةً، مُحتاجين لمساعدة الآخرين نساءً أو رجالا. وكثيرا ما استعاضوا عن اللقاء بالبكاء والنظم والاستسلام إلى الرجاء الذي لا يتحقق إلا وهم يستدعون الخيال وطيف هؤلاء المحبوبات.

وقد أخذ يَزيدُ بنُ الطَّثْرِيَّة معاني السابقين عليه فأعاد صياغتها دون إبداع ظاهر أو خفي؛ إذ جمع قول جميل السابق[(٢)]:

فإنْ تَحْجُبوها أوْ يَحُلْ دونَ وَصْلِها
مَقالَةُ واشٍ أوْ وعيدُ أَميري
فلَنْ يَحْجُبوا عَيْني عَنْ دائِمِ الْبُكا
وَلنْ يَمْلكوا ما قَدْ يَجِنُّ ضَميري

وقول توبة الحميري[(٣)]:

فإنْ تَمنعوا لَيْلى وَحُسْنَ حَديثِها
فَلَنْ تَمْنعوا مِنِّي الْبُكا والقَوافِيا

فقال[(٤)]:

فإنْ تَمنعوا أَسْماءَ أَوْ يَكُ نَفْعُها
لَكُمْ أو تَدِبُّوا بَيْنَنا بِالْغَوائِلِ

(١) الأغاني. ج٧/ص١٣٣.

(٢) الديوان. ص١٠٦.

(٣) الديوان. ص٨١.

(٤) الأغاني. ج٨/ ص, ١٧٦ قالوا في الحب. ص٦٨.

فَلَنْ تمْنعــونِي أَنْ أُعَلِّلَ صُــحْــبَــتي
عَلَـى كُلِّ شَـيْءٍ مِنْ مَـدى الْعَـيْنِ قَـابِلِ

وهكذا أبقى يزيد على الدموع ووَشْي الوُشاة الذين يُشيعون عليه الفساد/ الغَوائِل، سعيا لإبعاده عن حبيبته «وَحْشِيَّة»، بينما أسقط القوافي والطيف، مُعَوِّضا إياهما بالشكوى للأصحاب مما يُكابده من هذا المنع.

ولم يتخلف ابن الدُّمَيْنة عن النظر في ما أبدع فيه هؤلاء العشاق. ويبدو أن استفادته واضحةٌ من شعر المجنون، وذلك من خلال قوله[(١)]:

وَهَلْ لي نَصــيبٌ في فُــؤادِكِ ثَابِتٌ
كَـمـا لَكِ عِنْدي في الْفُـؤادِ نَصـيبُ

فهذا البيت يُذَكِّرنا بقول المجنون[(٢)]:

فَـأَشْـهَـدُ عِنْـد اللهِ أنِّـي أُحِـبُّـهـا
فَـهَـذا لَهـا عِنْدي فَـمـا عِنْدها لِيـا

ومن مظاهر امتداد المعاني أيضا، ما يُلاحَظ من تكرار لبعض الأشطر أو الأبيات إلا من كلمة أو اثنتين، وهي ظاهرة فاقعة جدا في شعر العذريين المتداخل بقوة، حتى إن الأشعار المنسوبة لأكثر من شاعر تفوق الأشعار التي يُثْبِتُها مُحَقِّقو الدواوين لشاعر من الشعراء العذريين. كما أن المختارات الشعرية القديمة والحديثة انْساقَتْ خلف هذا الاختلاط؛ إذ نجد القصيدة نفسها مُثْبَتة لأكثر من شاعر بتعديلات طفيفة جدا أو بدونها. ويكفي أن نذكر قول المجنون[(٣)]:

أَلَيْسَ عَــجــيــبــاً أَنْ نَكـونَ بِبَلْدَةٍ
كِـلانـا بِـهـا يَشْــقـى وَلا نَتَكَلَّمُ

فهذا البيت كان سببا لِعِتْقِ إحدى الجواري، لكن بِنِسْبَةٍ إلى أبي دِهْبل، مع

---

(١) حب وبطولة. ص٦٩.

(٢) الديوان. ص٢٢٨.

(٣) الديوان. ص١٨٩.

تغيير كلمة «عجيبا» بكلمة «عظيما»(١).

ونختم بنموذجين من النماذج العديدة التي الْتَفَت فيها كُثير عزة إلى إبداع العشاق؛ قال(٢):

أَبُثُّك ما أَلْقى وَفي النَّفْسِ حاجَةٌ
لَها بَيْنَ جِلْدي وَالْعِظام دَبيبُ

فهذا البيت إحالةٌ مباشرة على قول عُروة بن حزام(٣):

وَإِنِّي لَتَعْروني لِذِكْراكِ رَعْدَةٌ
لَها بَيْنَ جِسْمي والْعِظامِ دَبيبُ

وفي تشبيهه لرشاقة عزة وطول جيدها، التفت إلى صور الجاهلين وأوائل العذريين فجاء بصورة الرِّيم؛ قال(٤):

تَبَدَّتْ فَصادَتْهُ عَشِيَّةَ بَيْنِها
وَقَدْ كُشِفَتْ مِنْها لِبَيْنٍ سُتورُها
بِجيدٍ كَجيدِ الرِّئْمِ حالَ تُزينُهُ
غَدائِرُ مُسْتَرْخي الْعِقاصِ يُصَوِّرُها

وهو مأخوذ من صور المجنون التي ذكرناها في تأصيل المعاني، والتي يعود أصلها إلى قول امرئ القيس(٥):

وجيدٍ كجيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفاحِشٍ
إذا هِي نَصَّتْهُ، ولا بِمُعَطَّلِ

وبنموذجين آخرين، أحدهما التفت فيه الصِّمَّة القُشَيْري لِمُبالغات شعراء

---

(١) انظر المقطوعة والحكاية في الأغاني. ج٧/ص١٣٥.

(٢) الديوان. ص٢٤.

(٣) الديوان. ص٢٢.

(٤) الديوان. ص٩٨.

(٥) الديوان. ص٣٨.

العذرية، فقال بما يشبه قول المجنون[1]:

فلوْ أنَّ مــا بِي بِـالحَـصى فَلَقَ الحَـصى
وبِالصَّـخْـرَةِ الصَّـمَّـاءِ لانْصَـدَعَ الصَّـخْـرُ

قال الصِّمة[2]:

أمَـــا وَجَــلال اللهِ لَــوْ تَذْكُــريــنَني
كَـذِكْـرِيكِ مـا كَـفْكَفْتِ لِلْعَـيْنِ مَـدْمَـعـا
فــــقــــالتْ: بَــلى والـلهِ ذِكْــرًا لَـوْ أنَّـهُ
يُصَـبُّ عَلى صُمِّ الصَّــفـا لَتَـصَـدَّعَـا

أما ثانيهما فَالْتِفاتُ جَعْفر بن عُلْبة لتصوير حالة الشعراء عند الاقتراب من محبوباتهم أو توديعهم لهم، قال وقد زاره طيف المحبوبة في السجن[3]:

عَــجِــبْتُ لِمسْــراها وَأنَّى تَخَلَّصَتْ
إلَـيَّ وَبابُ السِّــجْنِ بِـالْقُــفْلِ مُــغْلَقُ
أَلَمَّتْ فَــحَــيَّتْ ثُمَّ فــارَقَتْ فَـوَدَّعَتْ
فَلَمَّـــا تَوَلَّتْ كـــادَتِ النَّفْسُ تَزْهَقُ

فهو يذكرنا بقول المجنون[4]:

أَمُـــوتُ إذا شَطَّتْ وَأحْــيـــا إذا دَنَتْ
وَتَبْـعَثُ أَحْـزاني الصَّـبـا وَنَسـيـمُـهـا

٤. تكملة

لا نريد من هذا التَّكْمِلة أن تكون تأكيـدا لما رأيناه في المحـاور الثـلاثة السابقة، فقد وضحنا ما ذهبنا إليه أثناء التحليل بشكل لا يحتمل الإضافة، وإنما

(١) الديوان. ص١٠٣.
(٢) الأغاني. ج٦/ص١١.
(٣) الأغاني ج١٣/ص٥٨. وحب وبطولة. ص٦٢.
(٤) الديوان. ص١٩٧.

تتميما لما تناولناه؛ أي للكشف عن تجليات أخرى من التداخل في الغزل العذري. فإذا كانت المحاور الثلاثة (التأصيل، الاستجابة، الامتداد) قد انقطعت للنصوص بشكل أساسي، فإن التركيب سينصرف إلى رصد التداخل، لكن من جهة الحكايات والقَصص. فشعر العشاق لا يأتي منفصلا عن هذه القصص التي احتلت مركز بعض الدراسات[١]، وجاءت النصوص لأجل الاستئناس فقط، إما تبريرا لموقف من المواقف، أو توضيحا لحدث من الأحداث. حتى إن بعض الدراسات النادرة جدا التي حاولت الانطلاق من النصوص، ظلت خاضعة لجاذبية المنهج إلى حد إكراه النص أحيانا، رغم أنها وُفِّقَتْ في إضاءة جملة من القضايا المتعلقة بهذه الظاهرة (الغزل العذري)[٢].

ولأن الخَبَرَ والقَصيدَ لا ينفصلان، ولأن النص نال حظه من الدراسة في المباحث السابقة، فإن للحكاية أيضا حضورها الذي لا ينبغي تجاهله، خصوصا وأنها قابلة للتحليل وخدمة البحث في جانب التداخل في أشعار العذريين.

وعلى غرار النص، فإن حكايات الشعراء الأمويين تُحيلنا على الجاهليين وحكاياتهم مع محبوباتهم، ولذلك تجليات مُحَدَّدَة. كما تحيلنا على بعض قصص القرآن لا سيما قصة القميص بين يوسف وأبيه يعقوب عليهما السلام. فكيف ذلك؟.

إن أول أوجه التداخل يكمن في حالة قيس لبنى الذي يحقق استثناءً بين الشعراء العذرين الأمويين، فهو لم يُمْنَع من زواج لبنى، وإنما كانا زوجَيْن مُغرمَيْن

---

(١) من ذلك الطابع الإخباري الذي ميز المؤلفات القديمة كـ«الأغاني» و«تزيين الأسواق بتفصيل أحوال العشاق» للأنطاكي ,و«ذم الهوى» لابن الجوزي و«الزهرة» لابن داود للأصفهاني، و«الحب العذري عند العرب» لشوقي ضيف، و«الغزل في تاريخ الأدب» لأحمد الشايب ، وغيرها من المؤلفات.

(٢) من هذه الدراسات «تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام» لشكري فيصل التي خضعت للمقاربة التاريخية، و«في الحب والحب العذري» لجلال العظم التي وُجِّهَتْ بمنهج التحليل النفسي، و«سوسيولوجيا الغزل العذري» للطاهر لبيب بمنظور التحليل الاجتماعي.

ببعضهما البعض، وكذلك كان عبد الله بن العَجْلان الذي كان قد تزوج من حبيبته هند. فالأول اقترن بلبنى بشفاعة الحُسين بن علي الذي كان رضيعا له، والثاني تزوج هندا بعدما أَمْسَكَ عن إشاعة حبه لها وأشعاره فيها. ولكن النتيجة كانت واحدة أيضا، وهي إقدام هذين الشاعرين على تطليق زَوْجَتَيْهما للسبب نفسه ألا وهو العُقْم، وبالطريقة نفسها؛ أي تعنيف الوالدين ولَوْم الأقْرَبِين وشَماتَةِ العاذِلين. فكان حبهما ونَدمهما أيضا هو ما أَوْدَى بهما كما هو مشهور[1]، ليأتي شعرهما بكاءً على ذِكرى حب انتهى واقعيا واستمر في الوجدان. ومن شعرهما في ذلك قول عبد الله بن العجلان[2]:

فــــــارَقْتُ هِــنْداً طـائِعــــــا
فَنَدِمْــــتُ عِـــنْدَ فِـراقِـهــــــا
فــــالْعَــــيْنُ تَذْري دَمْـــــعَــــــةً
كـالــدُّرِّ مِــنْ آمــــاقِـهــــا
مُـــــتَــــحَلِّيــــاً فَــوْقَ الـرِّدَا
ءِ يَجـولُ مِـنْ رَقْـــــراقِـهـــــا
خَـــــــــوْدٌ، رَداحٌ، طَـفْـــلَـةٌ
مــا الْفُــحْشُ مِنْ أَخْـلاقِـهــا
ولَقَـــــدْ أَلَـذُّ حَـديـثَـهـــــا
وَأُسَــرُّ عِـنْـدَ عِنـاقِـهـــــا

وقال قيس لبنى[3]:

أَرى بَيْتَ لُبْنى أَصْـبَحَ يُـهْـجَـرُ
وَهُجْـرانُ لُبْنى -يالَكَ الخَيْـرُ- مُنْكَرُ

(١) انظر تفاصيل القصتين في الأغاني. ج٩/ص٢١٠ وما بعدها، والجزء٢٢/ص٢٣٨ .

(٢) الأغاني. ج٢٢/ص٢٣٩.

(٣) الديوان. ص٣٦-٣٧.

أَتَبْكي عَلى لُبْنى وَأنتَ تَرَكْتَـهــا
وكُنْتَ عَلَيْــهــا بالْـمَــلا أنْتَ أَقْـدَرُ
فَــإنْ تَكُنِ الدُّنْيــا بلُبْنى تُقَـلَّبُ
عَلَــيَّ فَلِلدُّنْيــا بُطُــونٌ وَأَظْـهُـرُ
لَقَـدْ كانَ فِيـهــا لِلأَمــانَةِ مَوْضِعٌ
وَلِلْكَـفِّ مُـرْتـادٌ وَلِلْـعَـيْـنِ مَنْظَرُ
وَلِلْحــائِمِ الْعَطْشــانِ رَيٌّ بِريقِهــا
وَلِلْمَـرِحِ المُـخْـتـالِ خَـمْـرٌ ومَسْكَرُ
كَــأَنِّي في أُرْجُــوحَــةٍ بَيْنَ أَحْـبُلٍ
إذا ذِكْـرَةٌ مِنْهــا عَلى الْقَلْبِ تَخْـطُرُ

وإلى جانب قصَّتَيْ قيس لبنى وعبد الله العجلان، نجد قصة أخرى بين شاعرين آخرين هما عروة بن حزام الإسلامي والمُرقِّش الأكبر الجاهلي(١)، اللذيْن اشتركا في مجموعة من الحكايات تبدأ بطلب يد المحبوبة وتنتهي بالموت إما بين يَديْها (وهي عند زوجها)، أو فور مغادرتها (وقد زارها الشاعر في بيت الزوج).

تروي الأخبار أن المرقش الأكبر طلب يد أسماء فَمُنِع منها إلا بعد أن يُظْهِر بأسا وشِدَّة، وهو مبرر يبدو غريبا بعض الشيء؛ لأن الأخبار نفسَها تُقَدِّمُ الشاعر شجاعا فارسا باسِلا. فغاب زمنا، وحين عاد وجد أسماء قد زُوِّجَت لغيره بسبب فاقَةٍ أصابت قومها. ولأن أباها يَعْدَمُ المبرر لسوء ما أقدم عليه بعدما وعد المرقش بالزواج من ابنته، ادعى موتها وأوصى القبيلة بذلك. ولا تختلف حكاية عُروة في تفاصيلها عن حكاية المرقش إلا في سبب المنع من الزواج، وهو طلب

(١) يمكن الاطلاع على قصتهما في الأغاني ج ٢٤/ص١٢٣ وما بعدها، والجزء٦. ص١٣٧ وما بعدها. أو في الديوانين (تحقيق: محسن القوال «عروة بن حزام»، ووتحقيق: كارين صادر «المرقشين»).

المَهْر الغالي الذي سافر لأجله[1]، فلما اقتدر عليه بمساعدة ابن عمه وجد عفراء متزوجة، فكان اختلاق خبر موتها هو الحل. ولكن الشاعرين سرعان ما اكتشفا أن الحيلة التي انْطَلَتْ عليهما زمنا غير صحيحة، فَهاما على وجْهَيْهما في رحلةِ بَحْثٍ عن مكان وجود الحبيبتين. وهنا يكون اللقاء الكامل في الأخبار عن طريق حكاية الخاتم، وهذه حكاية تقدم الشاعر العاشق ضيفا عند زوج المحبوبة، التي تحتاج أثرا ماديا لتعرف أن الضيف حبيبُها، وهو ما يتحقق حين يطلب هذا الأخير من الأَمَة أو العبد وضع خاتمه في كأس اللبن أو الحليب العائد إلى المحبوبة، فإذا وقَعَتْ عليه عرفت الخبر، وعندها يكون اللقاء.

وإذا كان المرقش الأكبر قد مات في حضن أسماء وهي عند زوجها، فإن عروة هلك فور فراقه عفراء وزوجها.

كما أن في قصة عروة والمجنون ما يُذَكِّرُ ببعض قصص الأنبياء (يوسف وأبيه عليهما السلام)، فقد جاء في أخبار عُرْوة أنه كانت تُصيبه غشاوة وخفقان «فكلما أُغْمِيَ عليه أُلْقِيَ على وجهه خِمارٌ لعفراء زَوَّدَتْهُ به فيُفيق»[2]. ومشهورة حالات الإغماء التي كانت تصيب المجنون ولا يُفيق منها إلا بعد صَبِّ شيء من الماء. وفي ذلك قال[3]:

وَلي سَقَطاتٌ حينَ أَغْفِلُ ذِكْرَها
يَغُوصُ عَلَيْها مَنْ أرادَ تَعَقُّبي

إن عودة الوعي للمجنون بعد صَبِّ الماء، واستفاقةَ عُروة بعد إلقاء خمار

---

(١) وفي ذلك يقول:

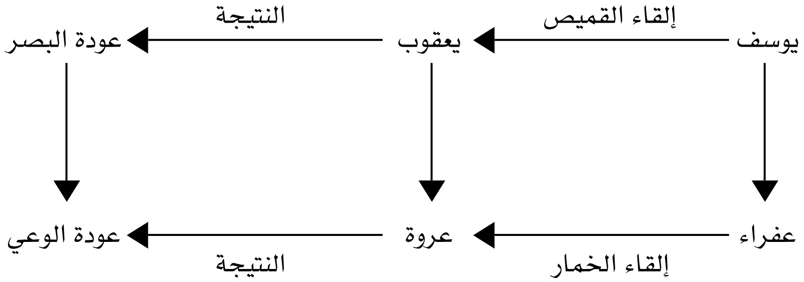
يُطالِبُني عَمِّي ثَمانينَ نَاقَةً
وَمالِي يَا عَفْراءُ إلاَّ ثَمانِيا

ص٤٤

(٢) الأغاني. ج٢٤/ ص١٢٨. والديوان. ص١٢.

(٣) الديوان. ص٦٣. وانظر قصص الإغماء في الديوان بجمع أبي بكر الوالبي وتحقيق جلال الدين الحلبي. ص٢٤-٤٨.

المحبوبة، يحيلنا مباشرة على حكاية إلقاء قميص يوسف على وجه يعقوب، وعودة البصر إليه، والذي كان قد افتقده بسبب كثرة البكاء. فَريحُ يوسف أعاد البصر لأبيه[1]، وخِمار عفراء أعاد لعروة وعيه؛ ولذلك فالتداخل قوي بين هاتين الحكايتين. ويمكن توضيح ذلك بهذا الرسم:



إن مقام عفراء من قلب عروة يكافئ مقام يوسف من قلب يعقوب عليهما السلام؛ ولذلك فالسلوك واحد (تَحَسُّسُ أثر الأحبة: ريح/ خمار)، والنتيجة واحدة أيضا (عودة المُفْتَقَدِ: البصر/ الوعي).

ونختم تشابه حكايات العذريين فيما بينهم أو مع غيرهم من شعراء الغزل بحكاية اللقاءات التي يُهَيِّئُها الرُّسُل، وكيف أن هؤلاء العذريين استعانوا ببعضٍ مِمَّنْ يُحِسُّ بحبهم للاجتماع ببعضهم البعض. فجميل كان يستعين بأخت بثينة حتى وهي عند زوجها.

وقد عبَّر الشعراء عن ذلك، فجاءت أشعارهم قريبة من بعضها البعض، لكن مختلفة من حيث النتيجة، فالسياق واحد والأحداث مغايرة. نمثل لذلك بمقطع للمجنون، وآخر لعمر بن أبي ربيعة. قال المجنون متحدثا عن رسول أتى من ليلى يطلب اللقاء، ويروي تفاصيل ما كان بينه وبين ليلى[2]:

---

(١) جاء في الآتين:٩٣ و٩٦ من سورة يوسف: ﴿اذْهَبوا بقَميصي هَذا فَأَلْقُوهُ عَلى وَجْهِ أَبي يَأْتِ بَصيرا وَأْتُوني بِأَهْلِكُم أَجْمعينَ (...) فَلَمَّا أَنْ جاءَهُ الْبشيرُ أَلْقاهُ عَلى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصيرًا﴾.

(٢) الديوان. ص٢٠١.

وَقَـدْ أَرْسَلَـتْ لـيْلَى إلـيَّ رَسـولَهــــا
بِأَنْ آتِـنـا سِـراً إذا الَّلـيْـلُ أَظْـلَـمـا
فَــجِـئـتُ عَلى خَــوْفٍ وَكُنْتُ مُــعَـوَّذا
أُحَــاذِرُ أيْــقــاظًـا عُــدَاةً وَنُــوَّمَــا
فَـبِـتُّ وَباتَـتْ لَـمْ نَـهُــمَّ بِـرِيـبَـةٍ
ولَمْ نَجْـتَـرِحْ يا صـاحِ واللهِ مَـحْـرَمـا
وكَــيْفَ أُعَــزِّي الْقَلْبَ عنْهــا تَجَلُّداً
وقَـدْ أَوْرَثَـتْ في قَـلْبِي داءً مُكَتَّــمَــا

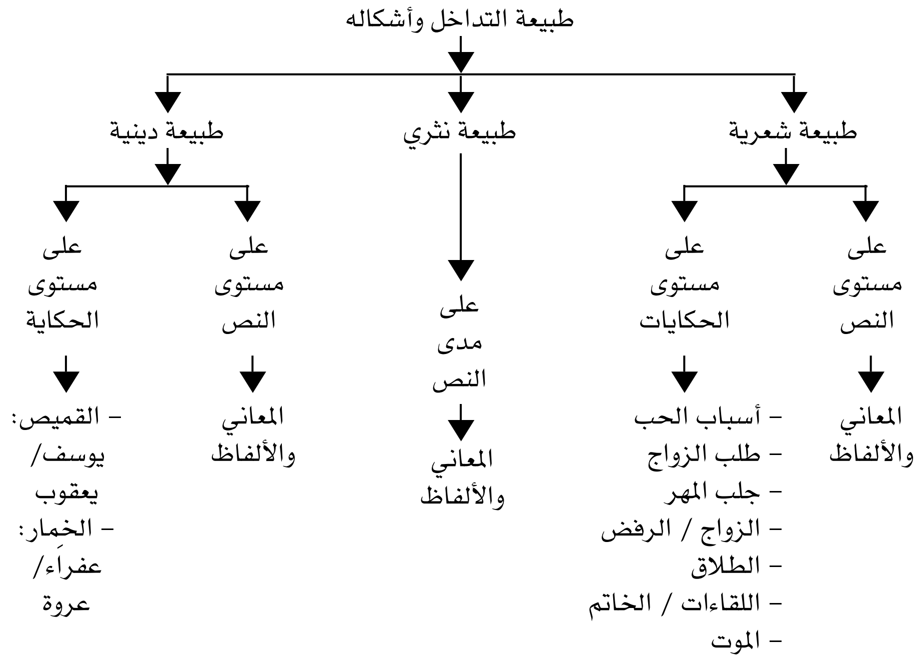
ومثل هذه القصص كثيرة جدا عند امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة. نختار منها هذا المقطع من قصيدة لعمر(١):

لَـقَـدْ أَرْسَلَتْ نُعْـمُ إلَـينا أنْ ائْتِــنا
فَـأَحْـبِبْ بِـها مِن مُـرْسِلٍ مُـتَـغَـضِّبِ
فـــأرسلتُ أنْ لا أسْـتَـطِـيعُ فَـأرسَـلَتْ
تُؤَكِّـدُ أيْمـانَ الحــبـيـــبِ المُـؤَنِّبِ
فقلتُ لِجَنَّادٍ خُذِ السيفَ واشْـتَمِلْ
عليــهِ بِحَـزْمٍ وراقِبِ الشـمسَ تَغْـرُبِ
واسْـرُجْ لي الدَّهْمــاءَ واذْهَبْ بِمُـمْطِرِي
ولا تُعْلِمَنَّ حَـيـًا مِن الناس مَـذْهَبي
فَلمَّــا التـقَـيْنا سَـلَّمَتْ وتَبَسَّمَـتْ
وقــالتْ كَـقَــوْلِ المُعْرِضِ المُتَــجَـنِّبِ
فَـبـاتَ وِسـادي ثَنِيَّ كَفٍّ مُـخَـضَّـبِ
مُـعَــاوِدٍ عَــذْبٍ ولمْ يُكَدَّرْ بِمَـشْــرَبِ
إذا مِلْتُ مَـالتْ كالكَثيبِ رَخِـيـمَـةً
مُنَعَّـمَـــةً حُسَّـانَةَ المُتَـــجَلْبِبِ

(١) الديوان. ص٢١-٢٢.

فالقصتان تتوحدان في حَدَثٍ واحد جوهره رسالة من الحبيبة استجاب لها المحبوب، إلا أن تفاصيلهما مختلفة بحسب مذهب كل شاعر. فقيس ليلى استجاب فورا، وما كان من لقائه إلا ما لا يتجاوز الحديث والنظر (لَمْ نَجْتَرح مَحْرما)، بينما قابل عمر رسالة العاشقة بنوع من التَّمَنُّع، ولم يُجِبْ إلا بعد التأكيد، فكان اللقاء جنسيا صِرفا كما هو واضح من البيتين الأَخيرين من المقطع.

إن الخلاصة التي يمكن الانتهاء إليها من خلال هذا التحليل الذي انصرفنا فيه إلى النص في المَقام الأول، والْتَفَتْنا إلى الحكاية، أظهر، بالملموس، أن التداخل بين الأشعار والقصص ظاهرة مُهَيْمِنَة في الغزل العذري، إنْ بين شعراء المدرسة الواحدة أو بينها وبين غيرها من المدارس، وإن مع التراث الشعري والنثري بشكل عام، إضافة إلى التأثير البَيِّن للنص الديني/ القرآني. ولضبط مختلف العلاقات الناتجة عن التداخل في هذا الشعر وإظهار حدوده وأشكاله نقترح ترسيمة جامعة لأهم الأفكار التي وقفنا عندها في عملية التحليل:



كما وجب التنبيه إلى أن التمييز الذي لجأنا إليه في عملية التحليل، والمجَسَّد في الترسيمة، غير صادر عن قناعة تؤمن بالحدود بين مستويات التداخل بين النص والحكايات المحيطة، فالمسألة لا تتجاوز الشرط المنهجي؛ لأن النص مُصاحِب للحكاية والحكاية مُنْتِجة له، وكلاهما يخترقان بعضهما البعض. تماما كما أن النص الشعري والنثري والديني يخترق نص الغزل العذري.

خاتمة

إذا كان وقوفنا في كتاب: «في بلاغة الغزل العذري: بحث في المكونات الفنية للنص» قد بيَّن أن النص الغزلي العذري باح بإحدى الحقائق الماثلة -بوضوح- في النموذج الأنثوي الباعث على الكتابة، وبالأسرار الجسدية لهذا النموذج، وبالذوق الجمالي العربي. فإنه -في المقابل- كشف عن مدخل آخر لقراءته بشكل مُفَصَّل، وللوقوف على جزئيات هذه الأسرار، التي جعلت الثقافة الجمالية العربية المرتبطة بالأنثى تنحو نحو البحث عن هذه الصفات.

إننا هنا نتحدث عن المدخل التصويري الذي اعتمدناه، والذي بحث في الإسقاطات التي مارسها الشاعر لإبراز هذه الأنوثة من جهة، وللكشف عن عمق التعلق بها من جهة أخرى، والحديث عن إيقاع وحركة النفس العاشقة بموازاة حركة الجسد والروح المعشوقين، والكشف عن خصوصيات المعجم الذي يتوسله العشاق لاختزال تجليات هذه العلاقة المعقدة والضرورية بين مُكونيّ الإنسان (المرأة والرجل/ الذكر والأنثى).

كان ذلك فصلا أولا من فصول العلاقة الطويلة التي جمعتني بالشعر العربي القديم، والتي مكنتني من التعرف على ما أُهْمِلَ منه، لا حَديثاً، وإنما تحليلا ودراسة. فكل الدارسين للأدب العربي يتحدثون عن الغزل العربي القديم، لكن هذا الحديث لا يتعدى الإمعان في الحكايات وَسِيَرِ الشعراء والمحبوبات، وحين قُدِّرَ له أن يكون موضوع بعض الدراسات النادرة، تعرض لكثير من التعسف الناتج -أساسا- عن إعلاء المنهج مقابل النص. وهو ما لم يُمَكِّنْ من التعرف على أهم قضاياه.

فالقضايا التي يَتَوَارَثُها الناس بالسماع، دون إمعان النظر في النصوص، ويُهَيِّئُون آذانهم لقَبول الأحكام الجاهزة عليها، وَيُرَدِّدُونَها كأنها مُسَلَّمات غير

قابلة للتمحيص، ودون محاولة إيجاد مُسَوِّغات لها تكون النصوص الإبداعية هي المرجع الأساسي لها -إن لم تكن الوحيدة-، قضايا مُتَجَاوَزَة وميتة، وهو ما دَرَجَ عليه الكثير من الباحثين والدارسين للأسف الشديد.

لقد مكنت رحلتي الطويلة مع الشعر القديم، لاسيما الغزل، من أن أقف على مجموعة من القضايا التي لم تنل ما تستحق من المدارسة، أو لم يتم الالتفات إليها أصلا، كالنص تماما. ومن هذه القضايا، التناقض الكبير في حديث الناس عن أهمية الغزل في المنظومة الشعرية العربية القديمة من جهة، وتهميشهم له من جهة أخرى، دون أسباب واضحة. وقد بين الوقوف عند هذه القضية أن التذبذب في الرأي لا يتعلق بالغزل في حد ذاته، وإنما يتعلق بمرجعيات الدارسين وخلفياتهم المعرفية والإيديولوجية والدينية. وهذا وجه من أوجه الإساءة للغزل مرة ثانية.

أضف إلى ذلك قضايا أخرى، تتصل بالتمييز بين الغزل «العذري» والعزل «الفاحش»، فكثيرا ما أقر الدارسون أن جسد المرأة أو عاطفة الشاعر هي الحد الفاصل بينهما، والواقع أن الرهان على هذين العنصرين غير كافٍ للتمييز بين الغزلين، بل إنه مُضَلِّلٌ جدا. فالأمر يقتضي فَهْماً دقيقا لمفهوم العذرية أولا، والعودة به إلى موطنه ثانيا، ويكفي أن نقول: إن مفهوم «العذرية» مفهوم مكاني، وليس فنيا، ليظهر جليا أن ربط الشعر العذري بـ «الطهارة، والروح، والعاطفة، و.....»، أَمْرٌ غير مسنود بالدليل في كثير من الأحيان. وأن ربط الغزل «الفاحش، أو المادي، أو...» بجسد المرأة ومغامرات الشاعر أيضا ليس دليلا كافيا للتمييز بين النوعين. فقد بيَّنّا بما لا يدع مجالا لِلتَّشْكيك أن الحدود بين الشعرين قابلة للتهاوي والتماهي، استنادا إلى النص دائما، الذي ارتضيناه في كتابنا السابق، وفي هذا حَكَما لبسط الرأي والجهر بالتصور.

وعلى المنوال نفسه كان النظر في قضية أخرى، طالما تحدث عنها الناس في سياق كلامهم عن الشعر العربي القديم، وهي «الغنائية»، التي اتُّهِمَ بها هذا الشعر دون دليل، فقط لاَكَتْهَا الألسن، واسْتَعْذَبَتْها الأنفس، فصار كل الشعر العربي القديم غنائيا، وهو ما لا يقبله عاقل حين يتأمل قليلا في أغراض هذا

الشعر، وكيف أنها مختلفة عن بعضها البعض اختلافا كبيرا. فكيف يجوز إشراك المختلف في حكم واحد، تحت مفهوم واحد؟

لقد أبان مفهوم الغرض، الذي كان جزءا أيضا من هذه القضايا -في كتابنا هذا- عن عيوب كثيرة في فهم الناس للغنائية وإلصاقها للشعر العربي القديم على وجه التعميم، وأبان الوقوف على النصوص الشعرية أن «الغنائية» إنما هي مقصورة على الأشعار التي تنطلق من الذات وتعود إليها في المقام الأول، وأشعار الغزل -بنوعيّه- الأجدر بهذا المفهوم دون غيره من الأغراض، التي يبتعد بعضها عن «الغنائية» ابتعادا كاملا.

ولأن النص مصدرٌ كل القضايا التي هي لاحقة عليه، فقد كان له مقام الصدر في هذا الكتاب أيضا، لاسيما في القسم الثاني، الذي خُصِّص لقضية كبرى في النقد الأدبي والبلاغة العربييّن (قديمهما وحديثهما)، وهي التناص أو السرقات، أو رحلة المعاني بألفاظها أو بدونها، أو ماشِئتَ من الأسماء. وقد أبان تحليل النصوص الإبداعية عن طبيعة التعالقات التي تحكم نصوص الغزل العربي، سواء ضمن دائرته الخاصة (غزل ◄—— غزل)، أو ضمن دائرة أوسع (غزل ◄—— أشعار مختلفة ◄—— نص قرآني ◄—— نثر عربي). وهذه التَّعالُقات يمكن تأطيرها ضمن مفهوم واضح وشامل، هو: «المعنى الثقافي».

إن المسار الطويل الذي قطعته رحلة المعنى واللفظ الدال عليه (زمانيا ومكانيا)، بقدر ما أبرز شبه تَوَحُّدٍ في الذوق الجمالي (إلا من استثناءات قليلة)، أظهر، أيضا، حجم الحاجة الدائمة إلى إخضاع الخصائص الفنية المُجَسِّدَةِ لهذا الجمال المُؤَسِّسِ للذوق، للتحليل والدرس.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١. الكتب العربية والمترجمة

– أحمد شوقي. الشوقيات. شرح: إبراهيم شمس الدين. دار صبح. بيروت. ط١/ ٢٠٠٨م.

–أرسطو. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة. بيروت. دون ت/ط.

– الأعشى. الديوان. شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. ط٢/١٩٩٣م.

– تاج السر الحسن. الابتداعية في الشعر العربي الحديث. دار الجيل. بيروت/ ط١/١٩٩٢ م.

– تزفتان تودوروف، رولان بارث، وآخرون. في أصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة: أحمد المديني. عيون المقالات. ط٢/١٩٨٩م.

– جرار جنيت. مدخل إلى النص الجامع. ترجمة: عبد العزيز شبيل. المجلس الأعلى للثقافة/ ١٩٩٩م.

– جرير. الديوان. شرح وتقديم: مهدي ناصر الدين. دار الكتب العلمية. بيروت/ ١٩٩٥م.

– جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال. البيضاء. ط٢/١٩٩٧م.

– جميل بن معمر:

* الديوان. تحقيق: إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/ ٢٠٠٤م.

* شرح الديوان. تحقيق: إبراهيم جزيني. المؤسسة العربية للطباعة والنشر. بيروت. دون ط/ت.

– جورج غريب. الغزل: تاريخه وأعلامه. دار الثقافة. بيروت/ ط٣/١٩٧٥م.

- جون كلود فاديه. الغزل عند العرب. ترجمة: إبراهيم الكيلاني. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي/ ١٩٧٩م.
- خالد اللحام. وقالوا في الحب. المؤسسة اللبنانية العربية للتوزيع والطباعة والنشر. ط١/١٩٩٦م.
- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط٣/١٩٨٦م.
- حسان أبو رحاب. الغزل عند العرب. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. ط١/٢٠٠٤م.
- ذو الرمة. الديوان. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق: مجيد الطراد. دار الكتب العلمية/ ٢٠٠٤م.
- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. لبنان. ط٥/١٩٨١م.
- زهير بن أبي سلمى. الديوان. صنعة: الأعلم الشنتمري. تحقيق: فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط٣/ ١٩٨٠م.
- ابن سلام الجمحي. طبقات الشعراء. تحقيق: عمر فاروق الطباع. دار الأرقم. بيروت. لبنان. ط١/١٩٩٧م.
- سليمان العيسى. حب وبطولة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط٢/١٩٨٠م.
- شارل هاروش. فكرة الحب في مجنون إلسا وأعمال أراكون. ترجمة: ولي الدين السعيدي. دار النمير. دمشق/ ١٩٨٨م.
- شكري فيصل. تطورالغزل بين الجاهلية والإسلام. دار العلم للملايين. بيروت. دون ط/ت.
- شوقي ضيف:
  * الحب العذري عند العرب. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة/ ١٩٩٩م.
- صادق جلال العظم. في الحب والحب العذري. منشورات عيون. الدار البيضاء. ط٣/ ١٩٨٧م.

- صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. دار العودة. القاهرة. ط٣/ ١٩٩٢م.
- الطاهر لبيب:
  * سوسيولوجيا الغزل عند العرب. ترجمة: مصطفى المسناوي. عيون المقالات. ط١/ ١٩٨٧م.
  * سوسيولوجيا الغزل عند العرب. ترجمة: حافظ ذياب. سينا للنشر. القاهرة. ط١/ ١٩٩٤م.
- ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تحقيق: عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/ ١٩٨٢م.
- طه حسين. حديث الأربعاء. دار الكتب العلمية القاهرة. ط١٢/ ١٩٧٦م.
- أبو العباس ثعلب. قواعد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. ط١/١٩٩٦م.
- أبو عثمان بن عمرو بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت/ ط١٩٩٠م.
- عباس الجراري . صفحات دراسية من القديم والحديث . دار الثقافة. البيضاء. دون ت/ط.
- ابن عبد ربه. العقد الفريد. تحقيق: عبد المجيد الترحيني. دار الكتب العلمية. بيروت. ط٣/ ١٩٨٧م.
- عبد العزيز الكفراوي. الشعر العربي بين الجمود والتطور. دار القلم. بيروت. ط٢/ دون تاريخ.
- عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد علي البجاوي. دار القلم. بيروت. دون ت/ط.
- عبد القادر القط. في الشعر الإسلامي والأموي. دار النهضة العربية. بيروت/ ١٩٧٩م.
- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة المصرية. بيروت. ط٢/ ١٩٩٩م.

- عروة بن حزام. الديوان. تحقيق: أنطوان محسن القوال. دار الجيل. بيروت. ط١/ ١٩٩٥م .
- عفيف نايف حاطوم. الغزل في العصر الأموي. دار صادر. بيروت. ط١/١٩٩٧م.
- عمر أوكان. لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء/ ١٩٩٦م.
- عماد حاتم. مدخل إلى الآداب الأوربية الدار العربية للكتاب. ط ١٩٨٤/٢م.
- عمر بن أبي ربيعة. الديوان. شرح وتقديم: عباس إبراهيم. دار الفكر العربي. بيروت. ط١/ ١٩٩٤م.
- عنترة بن شداد العبسي. الديوان. شرح: يوسف عيد. دار الجيل. بيروت/ ٢٠٠١م.
- أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. تحقيق: عبد علي مهنا وسمير جابر. دار الكتب العلمية بيروت. ط١٩٩٢/٢ م.
- أبو القاسم الزمخشري. أساس البلاغة. تحقيق: عبد الرحيم محمود. دار المعرفة. بيروت/ ١٩٧٩م.
- قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة خانجي. ط٣/ د. تاريخ.
- قيس بن ذريح.الديوان. شرح: راجي الأسمر. دار الفكر العربي. بيروت. ط١/ ١٩٩٧م.
- قيس بن الملوح:
  * الديوان. جمع وترتيب: أبي بكر الوالبي. تحقيق: جلال الدين الحلبي. دار النجم. بيروت. ط١/ ١٩٩٤م.
  * الديوان. جمع وترتيب: أبي بكر الوالبي. تحقيق: محمد علي شمس الدين. منشورات مؤسسة الأعلمي. بيروت. ط١/ ٢٠٠١م.
  * الديوان. جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار صادر. بيروت/ ١٩٧٩م.

- كثير عزة. الديوان. تحقيق: رحاب عكاوي. دار الفكر العربي. بيروت. ط١/ ١٩٩٦م.
- كعب بن زهير. الديوان. صنعة: السكري. مركز تحقيق التراث. دار الكتب والوثائق. القاهرة/ ٢٠٠٢م.
- ليلى الأخيلية وتوبة الحميري. الديوان. شرح وتقديم: أنطوان القَوَّال. دار الفكر العربي. بيروت. ط١/ ٢٠٠٣م.
- المتنبي. الديوان. شرح: عبد الرحمان البرقوقي. تحقيق: عمر فاروق الطباع. دار الأرقم. بيروت. دون ت/ ط.
- محمد عدناني:
  * تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير. دار جذور للنشر. الرباط. ط١/ ٢٠٠٦م.
  * في بلاغة الغزل العذري: بحث في المكونات الفنية للنص (دراسة وتحليل). دار كنوز المعرفة، الأردن، ط١/ ٢٠١٧م.
- محمد العمري . البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. البيضاء. ط١/ ١٩٩٩م.
- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط٣/ ١٩٩٢م.
- محمد نجيب البهبيتي. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الفكر. دون ت/ط.
- محيي الدين الجنان. مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١/ ١٩٩٥م.
- امرؤ القيس. الديوان. تحقيق: حنا الفاخوري. دار الجيل. بيروت. ط١/ ١٩٨٩م.
- المرقشين (الأكبر والأصغر). الديوان. تحقيق: كارين صادر. دار صادر. بيروت. ط١/ ١٩٩٨م.
- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. ط٣/ ١٩٩٤م.

- النابغة الذبياني. الديوان. شرح وتقديم: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت. ط٢/ ١٩٨٦م.
- أبو هلال العسكري. ديوان المعاني . نشر مكتبة القدسي القاهرة/ ١٣٥٢هـ.
- يوسف حسين بكار. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت. ط٢/ د. تاريخ.

٢. المجلات

- عالم الفكر. المجلد٣٠. ج٢/ أكتوبر- دجنبر ٢٠٠١م.
- علامات في النقد. مج١٠. ج٣٧/ شتنبر ٢٠٠٠م.
- الوحدة العربية. ع٤٩/ أكتوبر ١٩٨٨م.
- المجلة العربية، الرياض، ع٤٣٠/ أكتوبر ٢٠١٢م.

فهرس الموضوعات

قضايا نقدية وبلاغية في الغزل العذري

دأب الدارسون للأدب العربيّ على الحديث عن الغزل العربيّ القديم، بما لا يتعدى الإمعان في الحكايات وَسِيَرِ الشعراء والمحبوبات، وحين قُدِّرَ له أن يكون موضوع بعض الدراسات النادرة، تعرّض لكثير من التعسف الناتج -أساسا- عن إعلاء المنهج مقابل النّصّ. وهو ما لم يُمَكِّنْ من التعرف على أهم قضاياه.

لقد مكنت رحلتي الطويلة مع الشعر القديم، لا سيما الغزل، من أن أقف على مجموعة من القضايا التي لم تنل ما تستحق من المدارسة، أو لم يتم الالتفات إليها أصلا، كالنّصّ تماما. ومن هذه القضايا، التناقض الكبير في حديث الناس عن أهميّة الغزل في المنظومة الشعريّة العربيّة القديمة من جهة، وتهميشهم له من جهة أخرى، دون أسباب واضحة. وقد بين الوقوف عند هذه القضيّة أن التذبذب في الرأيّ لا يتعلق بالغزل في حد ذاته، وإنما يتعلق بمرجعيّات الدارسين وخلفيّاتهم المعرفيّة والإيّديولوجية والدينية. وهذا وجه من أوجه الإساءة للغزل مرة ثانية.

أضف إلى ذلك قضايا أخرى، تتصل بالتمييز بين الغزل "العذري" والعزل "الفاحش". فكثيرا ما أقر الدارسون أن جسد المرأة أو عاطفة الشاعر هي الحد الفاصل بينهما، والواقع أن الرهان على هذين العنصرين غير كافٍ للتمييز بين الغزلين، بل إنه مُضَلِّلٌ جدا.

وعلى المنوال نفسه كان النظر في قضية أخرى، طالما تحدث عنها الناس في سياق كلامهم عن الشعر العربيّ القديم، وهي "الغنائية"، التي اتُّهِمَ بها هذا الشعر دون دليل، فقط لَاكَتْهَا الألسن، واسْتَعْذَبَتْها الأنفس، فصار كل الشعر العربيّ القديم غنائيا، وهو ما لا يقبله عاقل حين يتأمل قليلا في أغراض هذا الشعر، وكيف أنها مختلفة عن بعضها البعض اختلافا كبيرا. فكيف يجوز إشراك المختلف في حكم واحد، تحت مفهوم واحد؟

ولأن النّصّ مصدرُ كل القضايا التي هي لاحقة عليه، فقد كان له مقام الصدر في هذا الكتاب أيضا، لاسيما في القسم الثاني، الذي خُصِّص لقضية كبرى في النقد الأدبي والبلاغة العربيّيْن (قديمهما وحديثهما)، وهي التناص أو السرقات، أو رحلة المعاني بألفاظها أو بدونها، أو ما شِئتَ من الأسماء. وقد أبان تحليل النّصّوص الإبداعية عن طبيعة التعالقات التي تحكم نصوص الغزل العربيّ، سواء ضمن دائرته الخاصة (غزل/ غزل)، أو ضمن دائرة أوسع (غزل/ أشعار مختلفة - نص قرآني - نثر عربي). وهذه التَّعالُقات يمكن تأطيرها ضمن مفهوم واضح وشامل، هو: "المعنى الثقافي".

إن المسار الطويل الذي قطعته رحلة المعنى واللفظ الدال عليه (زمانيا ومكانيا)، بقدر ما أبرز شبه تَوَحُّد في الذوق الجمالي (إلا من استثناءات قليلة)، أظهر، أيضا، حجم الحاجة الدائمة إلى إخضاع الخصائص الفنية المُجَسِّدَةِ لهذا الجمال المُؤَسِّسِ للذوق، للتحليل والدرس.



محمد عدناني: أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بكلية الآداب بالرباط/ المملكة المغربية. نائب مدير جامعة محمد الخامس أبوظبي – فرع عجمان. نائب مدير جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية للشؤون الأكاديمية – أبوظبي. ألف وشارك في تأليف وتنسيق العديد من الكتب، ونشر العديد من الأبحاث والدراسات، وصدر له العديد من المؤلفات النقدية والإبداعية.

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

هاتف: 4655877 6 00962 خلوي: 494 5525 79 00962

www.darkonoz.com, E-mail: dar_konoz@yahoo.com

darkonoz.almarefa darkonoz darkonoz

COVER DESIGN MOHAMMAD AYYOUB محمد أيوب

ISBN 995774926-2

9789957749262

لوحة الغلاف: وسام شوكت (العراق)